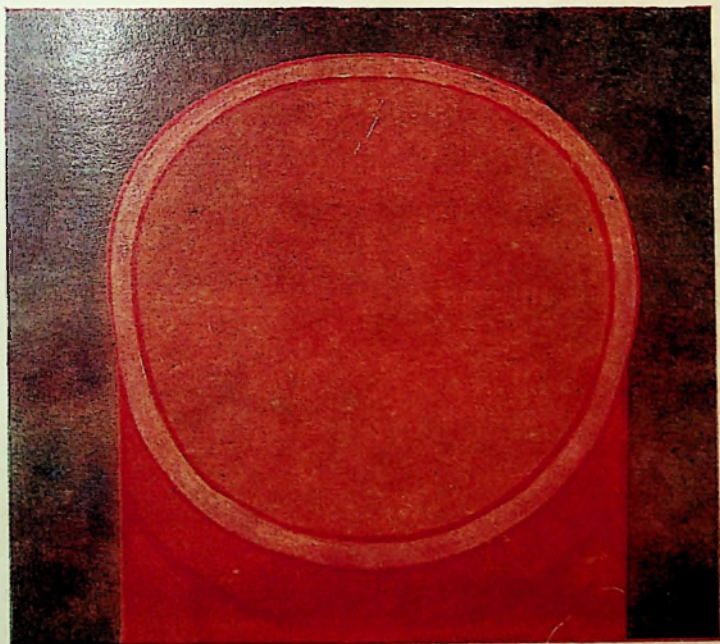




Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ
DOINA DUMITRESCU

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
ILIEȘ CÂMPEANU

COPERTĂ:
MARIN GHERASIM
« Fîntînă »
Foto: MIHAI OROVEANU



REVISTĂ DE SINTEZĂ

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Colegiul redacțional:

DAN HĂULICĂ redactor-șef, ION HOBANA, VASILE NICOLESCU,
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU, GEO ȘERBAN

313-314-315

SUMAR

NICOLAE CEAUȘESCU
ELENA CEAUȘESCU

OMAGIU

SECOLUL 20: *Continuitate și conștiință revoluționară*

PATRIE — SOCIALISM — PARTID
NICOLAE CEAUȘESCU — ELENA CEAUȘESCU

De la Congresul IX către Congresul XIV P.C.R. — repere de gând și faptă

ISTORIA ȘI PERSPECTIVELE DEZVOLTĂRII
NAȚIONALE

“România după Marea Unire”

GEORGE MACOVESCU: «Fără urd și fără părtinire» • p. 25

CRISTIAN POPIȘTEANU: *Restitutio historiae* • p. 31

CONFLUENȚE ȘI ECOURI ALE ISTORIEI UNIVERSALE

ȘTEFAN LEMNY: *Revoluția franceză și mișcarea de idei din România* • p. 48
VALERIU RÂPEANU: «O enigmă și un miracol istoric — poporul român» — un text exemplar pentru afirmarea drepturilor naționale • p. 68

PIATRĂ ȘI SUFLET ANONIM ÎN MUNȚII APUSENI

MIHAI BUCULEI: *Buteni 1979—1989. Comuniunea unui itinerar de sculptură* • p. 78

SOCIOLOGIE ȘI ETNOGRAFIE ROMÂNEASCĂ

ERNEST BERNEA: *Civilizație sătească și ordine spirituală — Nunta în Țara Oltului*, o investigație însoțită de numeroase documente fotografice • p. 82

Rădăcini perene și creativitate contemporană, embleme de sculptorii: ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, VASILE GORDUZ, SILVIA RADU, CONSTANTIN POPOVICI, MIRCEA SPĂTARU, CONSTANTIN FLONDOR, HORIA FLĂMÎNDU, GRIGORE MINEA, NECULAI PĂDURARU, ADRIAN POPOVICI, CONSTANTIN MARINETE, DORU DRĂGUȘIN, ALEXANDRU MARCHIȘ, MARIAN ZIDARU

CONVERGENȚE

Ne-au vizitat și ne-au rămas în memorie:

HELENE WEIGEL, JEAN VILAR, ROBERTO ROSSELLINI, MURRAY LOUIS, ZUBIN MEHTA, AZIZ NESIN, KISHO KUROKAWA, KIDDER SMITH

Întâlniri pe meridiane românești evocate de: MANUELĂ CERNAT, VALENTIN SILVESTRU, RALUCA IANEGIC, IOSIF SAVA, VIORICA DINESCU, AURELIAN TRIȘCU • p. 97

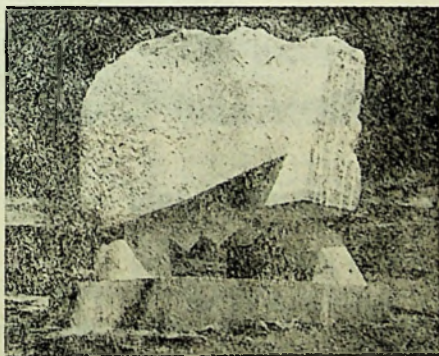


O VOCE ANTICIPATOARE
RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

Tragism și anti-retorică

ANDREI IONESCU: «Sperietorile» lui Valle-Inclán și luminile speranței ● p. 128

RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN: Luminile boemei, un esperpento din 1920, în românește de Andrei Ionescu ● p. 129



VALOAREA SOCIALĂ
A UNEI OPERE DE PIONIERAT

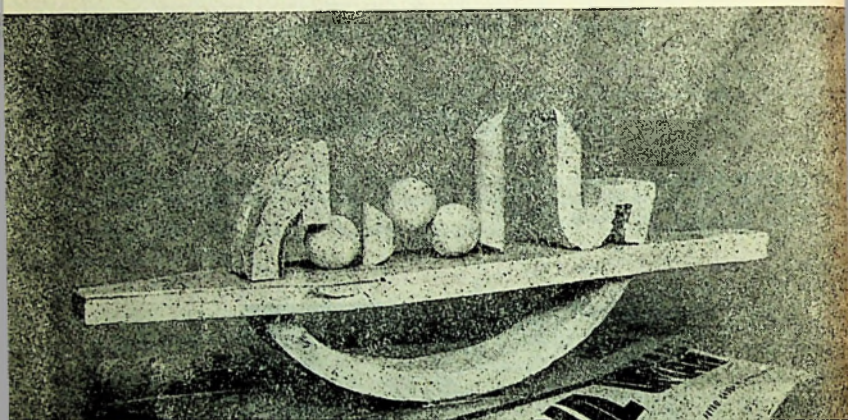
DAVID WARK GRIFFITH

«Cel mai ambițios film din câte s-au realizat vreodată» — ecouri semnificative:

FRANCESCO PASINETTI, VSEVOLOD PUDOVKIN, SERGHEI M. EISENSTEIN, JAMES AGEE, CLAUDE BEYLIE ● p. 148

FLORIAN POTRA: Vitalitatea unui mare «om de spectacol» ● p. 149

D. W. GRIFFITH: Intoleranță — Lupta dragostei prin veacuri; episodul modern, transcris plan cu plan de PIERRE BAUDRY, în românește de Florian Potra ● p. 157



TRIPTIC LIRIC

MADRID — JUSTO JORGE PADRÓN

MARIN SORESCU: *Încercuit de ochi* ● p. 185

ROMEO MAGHERESCU — J. J. PADRÓN: *Despre o poezie sincretică*, interviu cu poetul spaniol ● p. 188

JUSTO JORGE PADRÓN: Poeme — *Încercuit de ochi, Invazia atomilor, Marea lună galbenă, Suflăt de oțel, Nu știu pentru cât timp*, în românește de Marin Sorescu, Omar Lara și Alexandra Gheorghiu ● p. 191

LISABONA — PEDRO TAMEN

DANIEL NICOLESCU: *Poezia ca dialog* ● p. 194

PEDRO TAMEN: Poeme — *Zilele, Ziua, Trei fragmente pentru memoria lui Cristovam Pavia, Unde ai fost când au sunat orele patru, Și acum: tu, Un fado: cuvintele mele, Transport în comun*, în românește de Daniel Nicolescu ● p. 197

FLORENȚA — RENZO RICCHI

URBANO URBINATI: *Motive recurente*, în românește de Dolna Popa ● p. 203

RENZO RICCHI: Poeme — *Când moare o stea, Urbino, La apus, Stelele, Rapsodie elenică, Copilăria, Scrisoare postumă tatălui meu*, în românește de Alexandru Balaci ● p. 207

BIANCO E NERO

FLORIAN POTRA: *O funcție esențială a culturii cinematografice* ● p. 212

CARNET

LONDRA

EDGAR ELIAN: *Stagiunea de operă de la Covent Garden* ● p. 220

SAN REMO

Un premiu pentru « Moromeții »

Ecouri din presa italiană: *Cinema d'Oggi, Il Manifesto, Corriere della sera, La Stampa, L'Unità*, în românește de Florian Potra ● p. 225

VICTOR REBENGIUC: *Scurtă confesiune* ● p. 226

STERE GULEA: *Ciudatele determinări* ● p. 228

SOFIA

Succese românești la Trienala Internațională de pictură, cu imagini din lucrările participanților: ION GHEORGHIU, MARIN GHERASIM, ȘTEFAN RÂMNICEANU, GHEORGHE IACOB, PAULA RIBARIU, FLORIN NICULIU ● p. 232

VARȘOVIA

RODICA CIOCAN-IVĂNESCU: *Povești populare românești pe meridiane poloneze* ● p. 233

MOSCOVA

ALEXANDRU STARK: *Poetul și poezii, o nouă rubrică a lui Evtușenko* ● p. 235

RIGA

VIRGIL MIHAIU: « *Māksla* » — *dinamismul unei reviste* ● p. 238

◀◀ CONSTANTIN POPOVICI, Tabăra de sculptură Galați

◀◀ DORU DRĂGUȘIN, Tabăra de sculptură Măgura

◀ VASILE GORDUZ, *Inscripție*

GRIGORE MINEA, *Victorie, bronz* ▶



NICOLAE CEAUȘESCU
ELENA CEAUȘESCU

OMAGIU

PATRIE
SOCIALISM
PARTID

**De la Congresul IX
spre Congresul XIV
P.C.R.**

Repere de gînd și faptă



NICOLAE CEAUȘESCU

Istoria arată că marii oameni de cultură, adevărații artiști au exprimat în operele lor realitatea vremii, au fost alături de popor, pe care l-au ajutat și însuflețit în lupta pentru progres social. Cu atât mai mult creatorii de artă ai societății socialiste trebuie să se identifice cu aspirațiile celor ce muncesc, să slujească țelul măreț al făuririi unei vieți tot mai fericite pentru întregul popor.

Poporului, adevăratul făuritor al tuturor bogățiilor patriei, trebuie să-i închine oamenii de artă și cultură tot ceea ce pot crea mai frumos și mai bun. Desigur, se poate și este necesar să se creeze în diferite forme și stiluri. Putem spune creatorilor de artă: alegeți tot ceea ce credeți că este mai frumos în culoare, mai expresiv în grai, redați realitatea cât mai variat în proză, în poezie, în pictură, sculptură și muzică, cântați patria și poporul nostru minunat, pe cei ce și-au închinat întreaga viață înfloririi României.

Din « Raportul la Congresul al IX-lea al
Partidului Comunist Român », 19 iulie 1965



Creația spirituală a omenirii, știința, arta, cultura nu pot progresa și înflori decît într-un climat de pace, de înțelegere și colaborare între popoare. În zilele noastre, cultura este atît o premisă, cît și o consecință a păcii.

Cuvînt la Organizația Națiunilor Unite
pentru Educație, Știință și Cultură,
iunie 1970, Paris

Marxism-leninismul nu a afirmat niciodată că deține monopolul gîndirii sociale; dimpotrivă, el a apărut și s-a dezvoltat în cadrul contactului și al confruntării cu celelalte curente de idei din lume, însușindu-și tot ce a creat mai valoros gîndirea umană de-alungul istoriei. « Istoria filozofiei și istoria științelor sociale — spunea Lenin — ne arată foarte clar că în marxism nu există nimic care să semene cu «sectarismul», în înțelesul unei doctrine închise, osificate, care s-ar fi ivit *alături* de drumul larg al dezvoltării civilizației mondiale ».

Semicentenarul glorios al Partidului
Comunist Român. Expunere la adunarea
solemnă din Capitală — 7 mai 1971

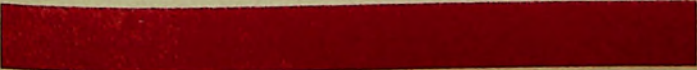




Nici o națiune nu se poate dezvolta, nu-și poate înscrie cultura în sfera civilizației mondiale dacă se izolează, dacă nu participă la circuitul de valori spirituale. Datoria noastră este să facem cunoscute peste hotare marile realizări ale culturii patriei noastre, să ne afirmăm cu contribuția noastră originală în patrimoniul civilizației internaționale. Totodată considerăm că a te izola, în orice domeniu de activitate, înseamnă a renunța să progresezi în pas cu cuceririle cunoașterii umane, a renunța la aportul gândirii și cunoașterii altor popoare. Iată de ce noi nu sîntem partizanii izolării. Cu atît mai mult în domeniul ideologic izolarea denotă slăbiciune, lipsa încrederii în forța concepției tale despre viață și lume, a filozofiei tale, a convingerilor care te animă — în cazul nostru a concepției materialist-dialectice.

Cuvîntare la întîlnirea cu oamenii de artă și cultură — 10 februarie 1971.

Punînd în centrul operelor realitatea, lupta poporului român pentru progres și o viață mai bună, participînd activ la marea operă de edificare a socialismului și comunismului pe pămîntul





României, scriitorii noștri nu trebuie și nu pot rămîne în afara marilor confruntări care au loc în lumea contemporană, în lupta ce se desfășoară pe plan mondial între forțele progresului și păcii și forțele reacționare, imperialiste, colonialiste și neocolonialiste. Scriitorii trebuie să se situeze ferm alături de toți cei care militează pentru cauza libertății, independenței și progresului, pentru destindere și colaborare internațională.

Cuvîntare la Conferința națională a scriitorilor — 26 mai 1977

În activitatea de adîncire a cunoașterii reciproce, de întărire a prieteniei și colaborării dintre popoare, cultura și arta ocupă un loc important. Se impune să acționăm în așa fel încît, prin dezvoltarea colaborării internaționale și în acest domeniu, prin activitatea consacrată lărgirii cunoașterii peste hotare a creației literar-artistice și culturale a poporului nostru, să contribuim la dezvoltarea prieteniei și colaborării dintre popoare, la cauza generală a făuririi unei lumi a prieteniei și conlucrării pașnice.

Cuvîntare la Congresul al II-lea al educației politice și culturii socialiste — 25 iunie 1982





Creația literar-artistică din patria noastră trebuie să fie originală, patriotică și umanistă. Numai așa va răspunde cerințelor poporului și, totodată, va contribui la îmbogățirea culturii și artei universale. Nu imitația, nu uniformizarea, ci diversitatea, redarea specificului propriu al fiecărui popor înseamnă adevărata creație artistică și literară. Așa cum am menționat și în alte împrejurări, în realizarea unei literaturi cu un înalt conținut educativ trebuie să se manifeste puternic personalitatea și originalitatea fiecărui scriitor. Diversitatea de stiluri, de maniere artistice nu trebuie confundată niciodată cu atitudinea de îngăduință față de concepții sau mentalități străine idealurilor societății noastre socialiste.

Expunere cu privire la stadiul actual al edificării socialismului în țara noastră, la problemele teoretice, ideologice și activitatea politică, educativă a partidului — 1 Iunie 1982

Creația literară, artistică trebuie să realizeze noi opere care să oglindească uriașa muncă a





poporului nostru. Avem nevoie de noi romane, noi piese de teatru, noi poezii în care eroii principali să fie muncitorii, țăranii, intelectualii cu preocupările lor, cu dorințele lor de progres, de bunăstare, cu hotărârea lor de a contribui la făurirea socialismului și comunismului în România.

Întreaga activitate literar-artistică, sub orice formă, trebuie să pună în evidență forța și capacitatea creatoare ale poporului, să biciuiască stările de lucruri negative, lipsurile, dar să dea o perspectivă, încredere în forțele creatoare ale poporului, să contribuie la unirea eforturilor tuturor constructorilor socialismului, la întărirea unității poporului în jurul partidului, în cadrul Frontului Democrației și Unității Socialiste, să contribuie la întărirea forței generale a patriei noastre, la ridicarea României pe noi culmi de progres și civilizație !

Expunere la lucrările comune ale Plenei Comitetului Central, a organismelor democrației muncitorești-revoluționare și organizațiilor de masă — 28 noiembrie 1988

ELENA CEAUȘESCU

Acționînd cu deplină responsabilitate pentru destinele păcii și civilizației, conlucrînd tot mai strîns cu organizațiile similare și cu oamenii de știință din toate țările, trebuie să facem tot mai puternic auzit glasul de pace al României socialiste, să afirmăm cu toată energia voința poporului nostru de a-și uni eforturile și a colabora activ cu toate popoarele lumii pentru cauza destinderii și securității, pentru împiedicarea declanșării unui război nuclear nimicitor.

Din Cuvîntarea la Adunarea de Constituire a Comitetului Național Român
« Oamenii de știință și pacea », 29 decembrie 1981

Dezvoltînd interesul tinerilor pentru cunoașterea și prețuirea istoriei naționale, a trecutului glorios de luptă al poporului român, a mărețelor realizări obținute prin munca și eforturile întregii națiuni în anii socialismului, școala trebuie să cultive în rîndul tineretului puternice sentimente patriotice, hotărîrea de a servi neabătut țara, partidul și poporul, de a face totul pentru apărarea și dezvoltarea continuă a înfăptuirilor istorice ale



României socialiste, pentru întărirea independenței
și suveranității sale, pentru progresul și înflorirea
continuă a patriei noastre socialiste !

Din Cuvîntarea la încheierea lucrărilor
Congresului Științei și Învățămîntului,
29 noiembrie 1985

Activitatea politică-educativă trebuie să asigure
însușirea de către toți cămenii muncii a unei
concepții superioare despre drepturile și îndato-
ririle ce le revin în societate, a normelor și princi-
piilor eticii și echității socialiste, ale umanismului
socialist. . .

Literatura, muzica, artele plastice, teatrul,
cinematografia, creația artistică, în general, au
misiunea și îndatorirea de a crea și îmbogăți patri-
moniul național cu noi opere valoroase, pătrunse
de umanism revoluționar, de profundă încredere în
marile noastre idealuri comuniste, care să servească
dezvoltării conștiinței socialiste, educării omului
nou, să redea, în forme originale, cît mai variate,
preocupările și aspirațiile poporului, lupta și munca
sa pentru construirea socialismului și comunismului.

Din Cuvîntarea la încheierea lucrărilor
Congresului educației politice și culturii
socialiste — august 1987

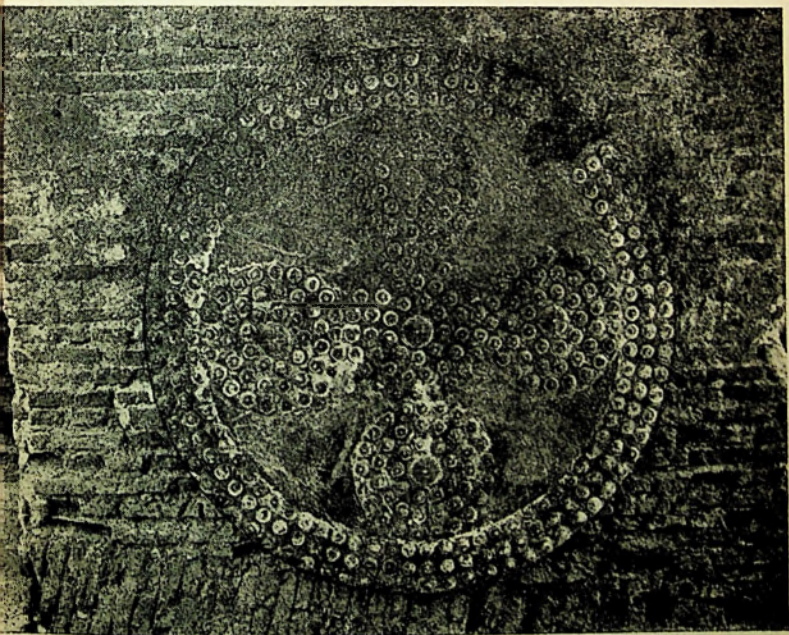


Este necesar ca cercetarea în domeniul economic și al științelor sociale să-și concentreze forțele în direcția aplicării și perfecționării noului mecanism economic, a perfecționării, planificării și conducerii întregii activități economice și sociale, dezvoltării continue a democrației muncitorești revoluționare — factor hotărîtor pentru făurirea cu succes a socialismului și comunismului.

Toate marile realizări de pînă acum demonstrează cu putere justetea politicii partidului nostru de aplicare creatoare a legilor obiective la condițiile țării noastre.

Și, în viitor, științele sociale vor trebui să-și intensifice activitatea pentru studierea și înțelegerea legilor obiective, a modificărilor și noilor forme de acțiune ale acestora în societatea socialistă și să acționeze permanent pentru folosirea acestora în concordanță cu realitățile și perspectivele dezvoltării patriei noastre.

Din Cuvîntarea la Congresul al XIII-lea
al Partidului Comunist Român, 20 noiembrie 1984



ȘTEFAN RĂMNICEANU, Scut



Victoria revoluției de la 23 August 1944 este rezultatul acțiunii revoluționare a clasei muncitoare, a celorlalte forțe patriotice și democratice ale țării, organizate și conduse de Partidul Comunist Român, al unirii acestora într-un puternic front de luptă pentru răsturnarea dictaturii militaro-fasciste, pentru apărarea independenței și suveranității naționale, a intereselor supreme ale întregii națiuni.

În această luptă, partidul a unit și mobilizat larg toate forțele patriotice, antifasciste ale țării, inclusiv armata, realizând cea mai vastă alianță politică din istoria poporului român, care a asigurat victoria revoluției de eliberare socială și națională și a deschis calea făuririi celei mai drepte și mai înaintate orînduiri sociale — orînduirea socialistă și comunistă — pe pămîntul patriei.

Din Cuvîntarea la Adunarea festivă consacrată împlinirii a 44 de ani de la victoria revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antimperialistă din August 1944 — 20 august 1988

CONTINUITATE ȘI

«O viață fără sărbători este un drum lung fără popasuri», spunea Democrit, înțeleptul, pe care soarta n-avea să-l lipsească nici de ani mulți, nici de bogată experiență. Prin osebite țări și climate, printre oamenii cei mai știutori, cu care îi plăcea să se confrunte pretutindeni, respecta, peste disparități, aceste rostuite răgazuri, prielnice armistiții, ale omului cu zeii și cu ceilalți oameni.

Tot înspre începuturi, poetul latin cândva exilat la noi, la Tomis, își evoca patria romană tocmai ostenind la un calendar poetic, făurind în versuri fastul lanț al momentelor dedicate celebrărilor. Marcind astfel timpul, prin cadența fecundă a eforturilor și popasurilor festive, o colectivitate își înnoadă previzibil mersul, într-o suită de serbări și zile.

Dincolo de referințe istorice, azi datoriiile vieții prezente ne implică, deopotrivă, nu numai în zilele încordării truditore, dar și în festivitatea aniversărilor unanime. Acelea din ianuarie, ale Președintelui Nicolae Ceaușescu și ale tovarășei sale de viață, acad. dr. ing. Elena Ceaușescu, sînt prilejuri de a mobiliza consecvent breasla noastră, a ziditorilor de presă. Omagiul pentru această dublă aniversare are în vedere tot ceea ce epoca noastră leagă de numele lor, de exemplul necurmatei dăruiri socialiste, al luptei fără preget închinată revoluției.

De cînd, cu aproape 60 de ani în urmă, la o vîrstă fragedă, făcuse prima oară cunoștință cu mișcarea muncitorească, i-a fost dat conducătorului stimat și iubit, pe care-l omagiem solemn, să-și afirme neabătut, în cele mai grele circumstanțe, încrederea în justițea socialismului. Tîrît între baionete, la un proces inicv, adolescentul a găsit puterea neînfrînată să denunțe acolo exploatarea și să-l transforme într-un simbol al dîrzeniei curajoase. Călit în bătăliile de clasă, inițiator al unor mari demonstrații antifasciste și antirăzboinice — aceea, memorabilă, de la 1 Mai 1939, căreia, în acest an îi sărbătorim cincizeci de ani de mobilizatoare amintire —, Nicolae Ceaușescu urma să-și înscrie acți-

CONȘTIINȚĂ REVOLUȚIONARĂ

vitatea între reperele de gînd și de faptă ale devenirii noastre contemporane.

Sub impulsul hotărîtor al Congresului al IX-lea al partidului, indicațiile secretarului general ne-au jalonat înaintarea, voința de a depăși modele perimate, îndemnîndu-ne, în schimb, să actualizăm ce este mai generos, mai activ, în tradiția românească. « Criticînd orînduirile sociale din trecut — spunea tovarășul Nicolae Ceaușescu — nu negăm și nu trebuie să negăm niciodată pe cei care, în acele împrejurări, au avut în vedere dezvoltarea poporului, a națiunii, întărirea independenței țării noastre ». Din asemenea imperative, racordînd prezentul socialist și valorile inalienabile ale tradiției, asimilîndu-le critic, s-a împărtășit procesul de anvergură grație căruia au fost restabilite, în ultimele decenii, atîtea prețioase linii de continuitate. Pe asemenea baze, la rîndul nostru, ocupîndu-ne de literatură universală, noi înțelegem să răspundem în chip angajat, cu amplă coerență, unor probleme indivizibile — de viață, istorie și cultură —, pentru a apăra cuprinzător resursele și viitorul creativității românești. Căci orientarea curajoasă spre sinteză, noi am asumat-o tocmai sub impulsul anului 1965, cînd suflul stenic, unanim, se răsfrîngea și asupra revistei, în activitatea căreia încep să se impună numerele monografice, construite în jurul unor mari scriitori, al unor arzătoare probleme teoretice sau al unor largi interferențe interdisciplinare. Era și este răspunsul nostru specific la îndemnul partidului, privind lupta pentru calitate; e încercarea de a sluji eficient, cu mijloacele noastre, schimbul internațional de valori.

An după an, aniversările devenite tradiționale în ianuarie așează în fața noastră, a tuturor, cu un relief sporit, exigența calității, deviză stăruitoare în strategia actuală a construcției socialiste și a transformărilor revoluționare ce marchează întreaga noastră societate. Eminentele contribuții ale tovarășei acad. dr. ing. Elena Ceaușescu, în activitatea științifică și în cea de coordonare la nivel național, pregnanța rolului său în dezvoltarea multi-laterală a științei, punînd soluțiile găsite în serviciul practicii,

înseamnă un larg imbold spre realizări superioare în domeniile științifico-culturale. Prestigiul recunoașterilor internaționale care au răsplătit activitatea tovarăsei Elena Ceaușescu, titlurile onorifice decernate de către Universități, Politehnici și binecunoscute Academii de pe variate meridiane — promovează știința românească în lume, difuzînd mesajul ei constructiv.

Solidari cu asemenea țeluri, silindu-ne a le sluji cu neprecupețit devotament și ardoare, cei care alcătuim această publicație știm că setea de perfecțiune n-a fost aici un lux utopic, ci a dat mereu ascultare unor imbolduri patriotice și revoluționare: miza a fost ieri, și este întruna, să probăm nescăzut vitalitatea culturii românești. În 1919—1920, cînd trebuiau să se hotărască, prin tratatul de la Trianon, fruntariile țării noastre și să se impună recunoașterea integrității ei naționale, s-a prezentat acolo colecția revistei *Viața Românească*: la masa tratativelor, cea mai bună revistă românească a epocii, deschisă multilateral informației, servea ca argument pentru a dovedi destoinicia culturală a acestui popor și dreptul lui de a sta cu fruntea sus în Europa. De-a lungul a peste douăzeci și cinci de ani de existență, ne-am silit, la rîndu-ne, prin *Secolul 20*, să realizăm o revistă care să răspundă încă mai viu acestor cerințe, căci dialogul contemporan al culturilor e un destin, iar participarea matură la neliniștile fertile ale spiritului a devenit o îndatorire. Peste vicisitudinile oricît de inclemente ale istoriei, « un popor e cu atît mai mare cu cît își înfige mai adînc rădăcinile în sufletul umanității » — scria neuitatul Pârvan.

Omagiului pe care îl așterne țara față de cutezanța și pasiunea revoluționară, față de înaltul exemplu pe care-l întrupează conducătorii noștri, să-i dăm, după puterile noastre, dimensiunea concretă și spornică a unui angajament: a sluji neconținut propășirea spirituală a României prin confruntarea temeinică lucidă, cu universalul. Ea este expresia vie a interacțiunii creatoare prin care cuceririle științei și ale culturii sînt chemate să acționeze ca adevărate pîrghii determinante în direcția progresului economic și

pentru perfecționarea în spirit revoluționar a relațiilor sociale din țara noastră.

Are o adâncă semnificație faptul că, pe fondul unor preocupări tot mai intense privitoare la îmbunătățirea capacității de conducere în întreprinderi și instituții, la stimularea democrației muncitorești și a organismelor specifice create în acest scop, se acordă o pondere crescândă factorului educațional, conștiinței și, implicit, asimilării ideilor înaintate și a realizărilor spirituale de dovedită eficiență pe plan mondial. Pe bună dreptate, se sublinia în expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu la marele forum democratic din noiembrie 1988: «Acum, când trecem într-o etapă superioară de dezvoltare a societății noastre socialiste trebuie să fim conștienți că se impune ca o necesitate obiectivă să ridicăm nivelul general de cunoștințe și îndeosebi să asigurăm înarmarea întregului popor cu cele mai noi cuceriri ale științei și tehnicii, ale cunoașterii umane în general». De câtă noblețe se încarcă, în contextul citat, noțiunea de «înarmare»! Când în alte părți proliferază limbajul violenței, al agresiunilor, de pe meleagurile noastre pornește în lume mesajul încrederii în forța umanismului de a modela și conferi autoritate omenirii de mâine. A spus-o răspicat secretarul general al partidului, Președintele țării: «Sînt pe lume mari puteri, care dispun de multă forță militară! Dar cea mai puternică forță este aceea a științei, a culturii, a învățămîntului — și un popor cu o înaltă cultură, înarmat cu o înaltă știință în toate domeniile, va deveni o putere mare pe pămînt!» Asemenea principii mobilizează energiile și conferă perspectivă unor certitudini de natură să umple sufletele de mîndrie patriotică. O stare de plenitudine cu care întregul popor se pregătește să întîmpine a 45-ea aniversare a actului istoric de la 23 August 1944 și să sporească zestrea de realizări premergătoare Congresului al XIV-lea al partidului.

Secolul 20

ISTORIA ȘI PERSPECTIVELE DEZVOLTĂRII NAȚIONALE

Manifestație. 1 mai 1939







Efigii de tinerețe revoluționară



«România după Marea Unire»

GEORGE MACOVESCU

«Fără ură și fără părtinire»

Începîndu-și ale sale *Istории*, Tacitus scrie următoarea frază: «Dar acela care se pune în slujba adevărului curat trebuie să vorbească despre oricine fără părtinire și fără ură». Fraza aceasta, scrisă la Roma cu aproape nouăsprezece veacuri în urmă, a rămas ca un *memento mori* pentru istoricii tuturor timpurilor. Cei care nu au respectat acest principiu nu au meritat titlul de istorici.

Mi se pare că de acest adevăr au fost călăuziți istoricii români Mircea Mușat și Ion Ardeleanu atunci cînd au scris recent apăruta lucrare *România după Marea Unire* (volumul doi), o deosebită reușită a istoriografiei românești. Această atitudine se degajă atît din Cuvîntul înainte, cît mai ales din prezentarea materialului documentar și din comentarea lui. De o asemenea istorie scrisă are nevoie poporul român, atît pentru a-l se consemna faptele, cît și pentru a-și susține în fața lumii cauza sa de două ori milenară. Numai spunînd lucrurilor pe nume, numai prezentînd evenimentele așa cum au fost, în toată autenticitatea lor, «fără ură și fără părtinire», numai astfel se poate pleda și lupta pentru interesele unui popor și cu atît mai mult al nostru, cel așezat în calea furtunilor istoriei ce nu l-au ocolit și nu l-au cruțat. Izbirile lor au fost grele, devastatoare, sîngeroase, dar mereu am ieșit la lumină și nu ne-am părăsit drumul existenței noastre legitime pe acest pămînt care se cheamă România, drumul afirmării noastre în concernul celorlalte popoare.

«Fără ură și fără părtinire»... Așa procedează istoricii Mircea Mușat și Ion Ardeleanu atunci când prezintă și comentează evenimentele petrecute în țara noastră în al patrulea deceniu, unul dintre cele mai dense și mai zbuciumate din toată istoria românilor. Dens a fost acel deceniu prin evenimentele economice, sociale, politice, culturale care s-au petrecut atunci, consecințe ale mișcărilor din interiorul societății noastre, trezite la o viață nouă prin marea Unire. Zbuciumat a fost pînă la dimensiuni tragice prin aflarea României în pragul lichidării ei ca stat, posibilitate demonstrată, fără putință de tăgadă, de documentele prezentate în recenta lucrare. Printr-un joc nefast al marilor puteri care dominau Europa în vara și toamna anului 1940, România s-a găsit la întretăierea a două axe de forță care, prin ultimatum-uri, dictate, «arbitraje», presiuni politice, perfide și periculoase manevre de culise, concentrări de mari forțe militare la frontierele noastre, amenințau existența statului român, plănuiuindu-se desmembrarea lui.

România s-a aflat atunci izolată. Alianțele ei, sistemul ei de apărare, diplomația ei, concepute cu atîta perseverență de către Nicolae Titulescu, căzuseră în cîmpiile Flandrei, la Dunkerque și pe linia Maginot sub șenilele tancurilor hitleriste. Sistemul politic interior, măcinat de dictatura regală, de camarile de la Palat, de meschine interese de partid, de orgolii personale, de influențe din afară, venite din toate vînturile, a slăbit pînă la incapacitatea de a apăra interesele superioare ale poporului, ale țării. Și totuși, sub presiunea maselor — (a se reaminti manifestările viguroase de pe întreg cuprinsul țării din vara anului 1940), spiritul patriotic nu s-a stins nici în cercurile conducătoare, un patriotism nu de paradă, de ocazie, ci de substanță. Unele declarații din Consiliul de Coroană — și bine s-a făcut că s-au publicat stenogramele — demonstrează că nu toate capetele s-au plecat, că nu toate conștiințele au fost adormite de către sirenele care cîntau pe stîncile unei «istorii noi», că foarte puțini au fost zaraflii care voiau să scoată țara la mezat.

Acești puțini au fost legionarii și acoliții lor. Tabloul prezentat de către autorii volumului *România după Marea Unire* este cît se poate de autentic. Spun «cît se poate», deoarece încă nu au fost scoase la iveală toate dovezile trădării legionare, ale crimelor și nelegiuirilor comise de cei ce au avut nerușinarea să-și intituleze partidul «Totul pentru țară».

În cadrul capitolului II al lucrării redactate de către Mircea Mușat și Ion Ardeleanu este înfățișată structura socială și politică a României din anii 1933—1940 și sînt descrise, în subcapitolele distincte, partidele politice din acea vreme. Partidul «Totul pentru țară» (Garda de fier) ocupă un loc aparte în peisajul politic al României dintre cele două războaie mondiale. A fost un partid politic, sau o formațiune para-militară care, sub firma unor lozinci demagogice ca: «stîrpirea hoșiei», «afirmarea unei ferme politici agrare ca bază a întregii economii naționale», «ridicarea nivelului ortodoxiei», voia să ducă societatea din România pe drumul fascismului prin mijloacele cele mai brutale, prin crimă și asasinat? Să

nu uităm că în decurs de șase ani, doi primi-miniștri ai țării au căzut sub gloanțele legionarilor, ale unor tineri îndobitociți care, după ce își descărcau armele în trupurile victimelor... cîntau, plîngeau și se sărutau.

Mișcarea legionară a început imediat după primul război mondial în mediul universitar de la Iași, unde studentul Corneliu Zelea Codreanu, născut la Huși (acolo tatăl său, numit Zelinski, venise din Bucovina austriacă, împreună cu soția sa Elisabeth Brunner) a strîns în jurul lui cîțiva colegi și a înființat o organizație numită « Arhanghelul Mihail », care s-a remarcat, în scurtă vreme, prin uciderea șefului poliției ieșene. Deci, actul de naștere al unei mișcări pretinse de reînnoire a fost crima, pentru care făptașii nu au plătit nici un preț deoarece s-a găsit un tribunal care să-i achite de orice vină. De aici s-a deschis drumul tuturor crimelor pînă la asasinarea primului ministru I. G. Duca pe peronul gării Sinaia, la uciderea primului ministru Armand Călinescu pe caldarîmul unei străzi bucureștene și pînă la masacrele, jafurile, incendiile și ororile din ianuarie 1941. *Sine ira et studio*. Da, fără ură și fără părtinire trebuie prezentate și judecate faptele unul individ sau ale unei colectivități, ale unui popor, pentru că numai astfel se pot trage învățăminte pentru viitor.

O parte a claselor conducătoare din România a susținut mișcarea legionară. Fascismul, ca ideologie și ca acțiune politică, le era necesar într-o perioadă cînd grevele de la Lupeni și Grivița anunțau care era starea de spirit a clasei muncitoare. Fondurile secrete ale unor primi-miniștri și ale unor mari industriași se vărsau, nu rareori, în casetele, tot secrete, ale Gărzii de fier, după cum, de la o vreme, soseau din Berlinul hitlerist subvenții substanțiale, o dată cu instrucțiuni și ordine.

Demagogia propagandei legionare (vezi: « omul și pogonul », « hectarul și sufletul ») s-a întins pînă în sat, unde țărănimea era înglodată în datorii la băncile agricole. S-a întins pînă în uzine și fabrici, unde șomajul făcea ravagii. S-a întins pînă în mijlocul unor intelectuali fie nerealizați pe plan profesional, fie pe plan spiritual, fie atrași de interese materiale în plasa unor favoruri venite de la cercuri din țară sau de la Berlin și Roma. Printre ei au fost și forțe intelectuale, oameni de valoare. S-a întins în rîndurile tineretului. A nu se uita că legionarismul a apărut în Universitate și și-a menținut o solidă bază în Universitate. A fost o vreme — și mă gîndesc în mod precis la anul 1932, anul intrării mele în Universitatea din București — cînd studenții legionari, deși în minoritate numerică, produceau dezordine în sălile de cursuri și seminarii, în amfiteatre, pe sălile facultăților prin agresivitatea lor zgomotoasă, prin atacurile lor, cu pumnale și matrace, mai tîrziu cu revolve, asupra studenților care îi înfruntau. Adunările studenților democrați erau asaltate de către studenții legionari înarmați, cărora li se alăturau, plătiți, bătuși și ciomăgași de meserie. Nu voi uita niciodată cum o adunare a Frontului studentesc democrat, ținută într-o sală de pe Calea Victoriei în primăvara anului 1936, a fost atacată de o bandă de legionari cu intenția de a o împiedica să se desfășoare, dar nu voi uita nici replica primită de către agresori, așa cum

nu voi uita ororile, sălbăticiile, crimele și jafurile comise în ianuarie 1941 de către legionari, tocmai atunci cînd țara, sfîrtecată de cedările teritoriale, zburciunată de situația internă, amenințată, din toate părțile, în existența ei avea nevoie, mai mult decît oricînd, de calm și unire, de demnitate și forță. «Totul pentru țară» se chema partidul legionarilor? Ce însemna pentru ei totul? Istoria trebuie scrisă fără părtinire.

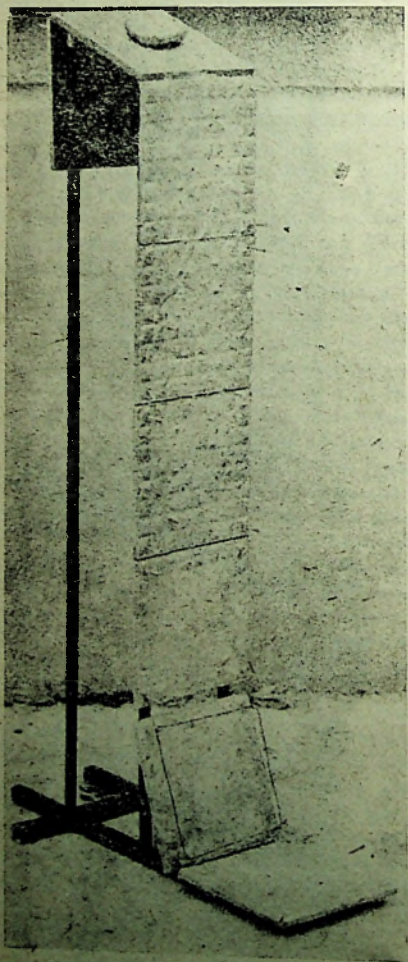
Au fost printre legionari oameni de bună credință, înșelați, păcăliți, neștiutori ai crunțelor realități, curași în cugetul lor? Au fost, dar orice aventură se plătește, orice act politic are consecințe și nu rămîne nesancționat. Răspunderea politică nu se poate ascunde în spatele inocenței și al bunei credințe.

Pe plan extern, de îndată ce a prins aripi și a reprezentat interes pentru statele fasciste și revizioniste, Garda de fier s-a situat de partea acestora și împotriva sistemului stabilit la Versailles și Trianon — deci împotriva sistemului care facilitase marea Unire — și alături de aceia care o atacau. Aceasta a fost, în esență, politica externă a legionarilor. La 30 noiembrie 1937, Corneliu Zelea Codreanu a declarat categoric: «Eu sînt contra marilor democrații ale Occidentului, eu sînt contra Micii Înțelegeri, eu sînt contra Înțelegerii Balcanice și n-am nici un atașament pentru Societatea Națiunilor în care nu cred. Eu sînt pentru o politică externă a României alături de Roma și Berlin (...) În 48 de ore după biruința mișcării legionare, România va avea o alianță cu Roma și Berlinul». O declarație care în perspectiva istoriei, a anilor care au trecut, a evenimentelor care s-au petrecut, nu lasă nici o îndoială că Garda de Fier, legionarii au trădat cauza mării Uniri. Că istoria nu a confirmat poziția lor, aceasta este o altă problemă, dar istoria trebuie scrisă fără părtinire. Documentele și comentariile pe care Mircea Mușat și Ion Ardeleanu le publică în capitolul Partidul «Totul pentru țară» (Garda de fier) din volumul apărut recent, aduc fapte neștiute, cunoscute numai în cercuri foarte restrînse, și pun în lumină, cu pregnanță, adevărul că Garda de fier a fost, într-un moment crucial al istoriei noastre, împotriva marilor interese ale poporului român, ale României. Acest adevăr, tocmai pentru a se trage toate învățămintele din el, trebuie rostit «fără ură și fără părtinire», cum ne învață strămoșul nostru, Tacitus.

Orice istorie este complexă și complicată, faptele ei sînt contradictorii, drumul dezvoltării ei este deseori sinuos, dar datoria istoricului este să cunoască, pe cît omenesc este posibil, toate evenimentele, în autenticitatea lor, să le înțeleagă, să pătrundă în esența lor și să le prezinte «fără ură și fără părtinire», ceea ce istoricii Mircea Mușat și Ion Ardeleanu s-au străduit să facă în consistentul și atît de necesarul volum *România după Marea Unire*. Continuarea acestei lucrări în alte volume, așa cum promit autorii, va constitui, împreună cu volumele precedente, unul din capitolele de rezistență ale mult așteptatei Istории a României.



ADRIAN POPOVICI,
Cărturar, sculptură lemn



MIRCEA SPĂTARU, *Răboi*

România după Marea Unire, volumul II, partea II, apărută în ultimele zile ale anului trecut, la Editura Științifică și Enciclopedică din București, este o carte revelatorie pe multiple planuri.

Concept și metodologie. Atunci când privim compozițiile consacrate României de D. Rosenthal, în secolul trecut, sau de Al. I. Gheorghiu, în vremea noastră, ne emoționează inspirata descătușare revoluționară a picturii la primul artist, armonia dimensiunilor și frumusețea culorilor imaginii patriei la cel de al doilea.

Citind cartea istoricilor Mircea Mușat și Ion Ardeleanu ne impresionează în primul rînd și în cel mai înalt grad destinul României atît de încercat în cei doar șapte ani pe care îi acoperă acest masiv volum, mai exact noiembrie 1933 — septembrie 1940. Autori recunoscuți de aproape două decenii (fiecare și laolaltă avînd la activ o amplă bibliografie), Mircea Mușat și Ion Ardeleanu sînt părinții unui temerar și ambițios proiect — o scriere istorică despre întregul trecut românesc. Incredibilă la început, trezind nenumărate și felurite ecouri pe parcurs, iată, întreprinderea ia ființă sub ochii noștri spre bucuria tuturor iubitorilor de istorie și spre cînstea însăși a istoriografiei române. În 6 ani au apărut la aceeași editură 3 cărți: *De la statul geto-dac la statul național unitar* (în 1983); *România după Marea Unire partea I, 1918—1933* (în 1986) și acum partea II a aceluiași volum.

De mult timp generațiile care au trăit între cele două războaie mondiale vroiau să știe cum s-au petrecut evenimentele cărora le-au fost martore, care au fost resorturile lor, ce forțe le puneau în mișcare, iar generațiile postbelice sînt avide să cunoască adevărul despre ceea ce n-au trăit, dar le-a marcat puternic existența. Ce se întîmpla în România anilor interbelici? Care era fizionomia vieții politice? Cum se desfășura viața de stat? Ce se petrecea în viața parlamentară? Care erau conexiunile politicii și economiei românești cu lumea? Acestor întrebări nu numai că încearcă să le răspundă dar le și răspunde cu elemente probatorii, și urmărind scrupulos reîntoarcerea la adevărul istoric, cartea celor doi istorici, lată și sensul titlului acestor însemnări la ultimul volum scris de Mircea Mușat și Ion Ardeleanu, în care regăsim istoria scrisă așa cum a fost.

Pe ce își bazează ei demonstrația istorică? După opinia mea, pe o modernă, eficientă și, mai presus de orice, verosimilă metodologie. Ei refuză analiza rece, seacă, rareori nepartizană, deoarece orice istorie e subiectivă. Ei refuză invocarea factorilor economici, sociali, politici, diplomatici, militari sau a claselor sociale acționînd ca entități abstracte. Ei cheamă în schimb la lumina rampei actorii principali (și uneori și pe cei din rolurile secundе) ai evenimentelor, recompun ultimii 7 ani de istorie românească tumultuoasă și eroică din deceniul patru, nu doar în anatomia lor expresivă, ci împreună cu carnea, singele din arterele și venele societății, mișcările organismului social. Cu alte cuvinte, redau istoria anilor 1933—1940 în întreaga ei dinamică complexă și complicată, cu toate zig-zagurile ei abrupte, cu toate suișurile și mai ales coborșurile, pînă la dramaticul colaps al cesiunilor teritoriale din vara lui 1940. Pentru a realiza o asemenea abordare, analiză și interpretare, se cere nu doar o largă capacitate de investigare, asimilare și selecție a documentelor (în cazul de față, cu zecile de mii, dintre care în cele 1583 de pagini ale volumului au fost reliefate cîteva mii, majoritatea inedite), nu doar o exhaustivă cunoaștere a bibliografiei perioadei (autorii o dovedesc din plin și ei își exprimă recunoștința față de rezultatele muncii cercetătorilor de la multe institute din țară), nu doar o orientare bazată ferm pe criteriile dialecticii materialiste și ale adevărului istoric, se cer și inteligență, și talent. Pasiunea cu care se citește această lucrare este cea mai frumoasă recompensă pentru talentul și inteligența cu care Mircea Mușat

și Ion Ardeleanu și-au conceput și scris cartea, pentru sentimentul iubirii de țară care l-a inspirat. Așadar cum arăta România anilor 1933—1940?

Viața economică. Trecînd în revistă fundalul pe care se desfășura evoluția întregii societăți, autorii scot în evidență mersul activității industriei, agriculturii, băncilor, transporturilor, finanțelor, cooperației, monopolurilor, comerțului exterior, aducînd în discuție și doctrinele economice promovate de fruntași politici sau teoreticieni ai partidelor tradiționale, ca I. N. Angelescu, E. N. Arcadian, George Strat, Mitiță Constantinescu, Virgil Madgearu, Ion Răducanu, Gromoslav Mladenatz, Gh. Dragoș; marxiști, Lucrețiu Pătrășcanu; în sfîrșit, de exponenți ai extremei drepte, Mihail Manoilescu, A. C. Cuza, Nichifor Crainic, precum și de doctrinarii legionarismului. România a cunoscut în întreaga ei dezvoltare după marea unire o linie ascendentă. Economia țării a fost dinamică, ritmul de creștere situînd-o în rîndul statelor din plutonul european fruntaș (o statistică a Societății Națiunilor relevă că indicele dezvoltării industriale și manufacturiere a României era cel mai înalt în 1938, depășindu-l pe cel al multor state mari, S.U.A., Anglia, Franța, Germania, ca și pe acela al vecinilor, Ungaria, Cehoslovacia, Polonia). Producția industrială și agricolă a ajuns în 1938 la cel mai înalt nivel cunoscut pînă atunci de România burgheză. Are loc un proces de întărire a puterii economice a unei părți a marii burghezii. Economia capitalistă românească încheia, datorită intervenției statului, prima fază a industrializării sale (industria ușoară) și trecea la cea de-a doua (industria grea — mai ales siderurgie, metalurgie, chimie, energie electrică, materiale de construcții etc). Cu toate aceste evoluții favorabile, esențial rămîne faptul că România a rămas la statutul de țară slab dezvoltată (fiind ultima din cele 15 țări capitaliste dezvoltate din Europa), sub raport economic ea continuînd să fie obiect de dispută pentru marile puteri, monopoluri și bănci internaționale. Pe drept cuvînt, economistul și omul politic Victor Slăvescu sublinia în 1934: «din nenorocire însă noi nu sîntem independenți față de piețele mondiale, noi sîntem legați și conjugați într-o formă foarte intimă cu acele piețe și prin urmare sîntem ținuți să ne apărăm — nu să atacăm — față de tentativele altor țări de a ne închide debușeele și de a ne opri să vindem mărfurile noastre în exterior». După 1939, situația economică a țării a fost grav perturbată și prejudiciată de căderea României în orbita dominației celui de-al treilea Reich, de amputările teritoriale din vara lui 1940, de militarizarea economiei naționale. Speranțele în boomul ce se anunța în 1937—1938 s-au năruit și țara a intrat în altă fază a istoriei sale atît de zbuciumate.

Viața politică. Inedit în cea mai mare măsură, acest capitol (împreună cu acela despre guvernările anilor '33—'40) explică pentru întîia oară pe larg și în profunzime cauzalitatea și finalitatea politicii românești în perioada respectivă. O face cu competență și cu subtilă percepție, pe baza celor mai autorizate surse: documentele primare ale activității partidelor, guvernelor, parlamentului. Martorii chemați la bară se numesc: Carol II, Constantin Argetolanu, Armand Călinescu, Grigore Gafencu, Victor Slăvescu, Amedeu Bădescu, N. Petrescu-Comnen, Petre Ghiță, Alexandru Cretzianu, Valer Pop, Mihal Manollescu, Alexandru Averescu, Raoul Bossy, Constantin I. Brătianu, Gheorghe I. Brătianu, Octavian Goga, Nicolae Iorga, Victor Iamandi, Grigore Iulian, Iuliu Maniu, dr. Nicolae Lupu, Virgil Madgearu, George Mironescu, Ion Mihalache, Gheorghe Tătărăscu, Pamfil Șelcaru, Nicolae Titulescu, Viorel V. Tilea, Al. Vaida Voevod. În mare parte inedite, provenind din arhive centrale din țară și de peste hotare, aceste mărturii indică implicarea directă și responsabilă a autorilor lor în acțiunea politică propriu-zisă, ceea ce asigură autenticitate coloraturii epocii. Între numeroasele idei și concluzii

revelatorii aparținând lui Mircea Mușat și Ion Ardeleanu, țin să precizez că în lucrarea lor găsim, pentru prima dată în istoriografia contemporană, un tablou sinoptic și o analiză pe verticală și orizontală a tuturor partidelor politice care au activat în România acelor ani. Îmi voi permite să citez lista celor 33 de partide — care în lucrare se regăsesc într-o tratare de exemplară rigurozitate științifică, prin programele și statutele lor, anii de activitate, organele de presă, conducerea centrală (sînt citați numeroși oameni politici care s-au manifestat în cadrul partidelor respective, nu doar liderii lor, cum se obișnuia pînă acum într-o serie de lucrări). Partidul Național Liberal, Partidul Național Liberal (Gh. I. Brătianu), Partidul Liberal Democrat, Partidul Național Tărănesc, Frontul Românesc, Partidul Tărănesc-Radical, Partidul Național Creștin, Partidul Naționalist Democrat, Partidul Poporului, Liga Agrară, Partidul Agrar, Liga Național Cooperatistă, Partidul Conservator, Blocul Cetățenesc pentru Salvarea Țării, Partidul «Totul pentru țară» (Garda de Fier), Crucada Românismului, Partidul Maghiar, Partidul Tărănesc Maghiar (Partidul micilor agrarieni maghiari), Uniunea Oamenilor Muncii Maghiari din România (MADOSZ), Partidul German din România, Partidul Poporului German, Uniunea Evreilor Pămînteni (din 1919 U.E.R.), Partidul Evreiesc din România, Consiliul Central al Evreilor din România, Partidul Național Ucrainean din România, Partidul Tărănesc Ucrainean din Bucovina, Frontul Renașterii Naționale, Partidul Națiunii, Partidul Comunist Român, Partidul Social-Democrat din România, Partidul Socialist Unitar din România, Partidul Socialist din România, Frontul plurarilor.

Evantaiul vieții politice burghezo-democratice este evident și erodarea sistemului pluralist pînă la singularizare în Frontul Renașterii Naționale și apoi la Partidul Națiunii este urmărită în carte cu aceeași pertinență. Prin analiza structurii de clasă, autorii au integrat toate partidele politice procesului de dezvoltare istorică.

Tratarea în succesiunea lor istorică a partidelor și grupărilor burgheze, în raport cu problemele, statutele și doctrina lor, a permis dezvăluirea resorturilor ascunse ale grupărilor de extremă dreaptă și în special ale Gărzii de Fier, rolul ei nefast în destabilizarea vieții politice românești, fondul autohton și cel străin al ideologiei și programului său politic.

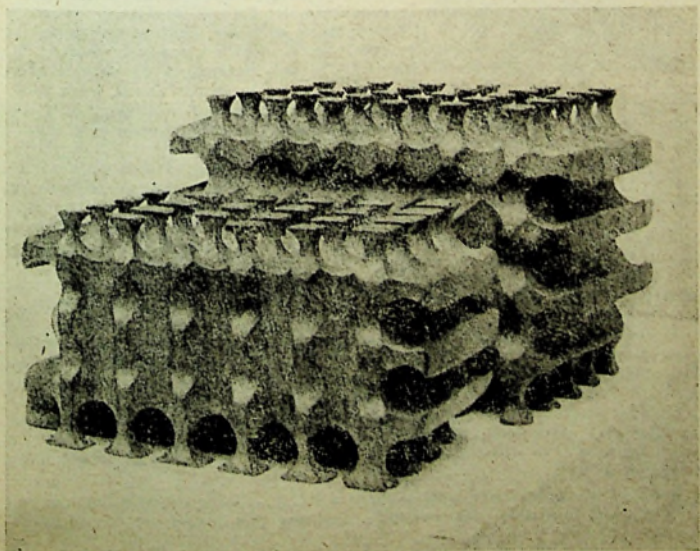
Totodată, bazați pe un bagaj informativ mai larg, autorii au putut analiza partidele politice ale naționalităților conlocuitoare, în contextul vieții naționale, participarea lor la viața politică a țării. În acest fel s-au infirmat ideile denigratoare ce apar uneori în literatura istorică de peste hotare, conform cărora naționalitățile conlocuitoare din România erau lipsite de drepturi de către un regim etichetat, fără susținere, ca fiind de tip fascist.

În prezentarea angrenajului sistemului partidelor politice, adeseori au fost folosite informații provenite în primul rînd de la liderii politici. Acestea dezvăluie direct unele momente de culise, de tactică electorală, explicînd diversele grupări și regroupări politice, pentru ca în urma lor să înțelegem contradicțiile, defectele, neajunsurile, discrepanțele dintre teoria politicianistă și activitatea practică. Autorii au urmărit, de asemenea, să stabilească și unele concluzii asupra aderenței în mase a unuia sau altuia dintre partide. Reconstituind mecanismul vieții politice românești, au fost reanalizate implicit o serie de acte politice — apreciate în istoriografia unei anumite perioade, într-un mod eronat, fără să se țină seama de cauzalitatea lor, ca și de contextul intern și extern — sub raportul noilor date din istoriografia contemporană și al cerinței de exprimare a realelor lor valențe istorice.

În acest ansamblu de transformări, deplasări și regroupări în sistemul claselor sociale și al partidelor politice, un rol deosebit de important a revenit monarhului pornit prin acoliții săi la schimbarea cursului vieții politice și economice a României. Prin ei a montat regele intrigi, a așătat patimi, a cumpărat conștiințe, a întreținut iluzii, a înfrînt rezistențe. Sub domnia regelui Carol al II-lea se poate vorbi nu atît de o influență a partidelor prin camarilă asupra monarhului, cît de o influență a monarhului prin camarilă asupra partidelor. Implicațiile acestei stări de lucruri apar mai limpezi dacă avem în vedere că, spre deosebire de Carol I — care consolidase pozițiile Coroanei printr-o politică de echilibru între cele două mari partide ale timpului — și de Ferdinand I — care legase destinele Coroanei de cel mai puternic partid al vremii sale — Partidul Național Liberal —, Carol al II-lea a transformat Coroana într-un centru de distrugere a forțelor politice care se afirmau ca apărătoare ale sistemului democratic parlamentar, constituțional.

Fortificîndu-și poziția politică prin crearea noii camarile, Carol al II-lea a acordat, concomitent, o atenție deosebită consolidării puterii economice. Monarhia a devenit în scurt timp, prin anturajul camarilei, unul dintre vîrfurile capitaliste cele mai puternice și mai influente din țară. Astfel, un rol important, după anul 1933, începe să-l joace în viața economică și politică a țării reprezentanții Uniunii

OVIDIU MAITEC, *Falangă*



industriilor metalurgice și miniere din România (A. Orghidan, Max Auschnitt, Bujoiu, N. Malaxa, I. Gigurtu, E. Wolff, D. Voinea), care, cu ajutorul regelui, au primit dreptul exclusiv în comenzile de armament și înzestrare a armatei. Centrul economic al acestui nou grup capitalist a devenit Banca de Credit Român, care ocupa locul al doilea în ierarhia marilor bănci din țară și unde Carol al II-lea era nu numai cel mai mare acționar, ci și conducătorul ei de fapt.

Partidele politice au înregistrat cu sensibilitatea unor seismografe noile realități economice și sociale, fapt reflectat pe multiple planuri: ideologic, programatic, organizatoric, tactic. Nota dominantă a vieții politice din anii 1934—1938 a constituit-o lupta dintre forțele care se pronunțau pentru menținerea regimului burghez-democratic și cele care acționau pentru instaurarea unui regim dictatorial. Principalele partide politice burgheze au trecut prin mari convulsii interne care le-au măcinat forțele, le-au diminuat capacitatea de acțiune și de influențare a opiniei publice. Totodată, s-au accentuat contradicțiile dintre aceste partide, s-au produs ample deplasări și regroupări de forțe, având ca rezultat accentuarea procesului de erodare a democrației burgheze și, pînă la urmă, prăbușirea acesteia.

«Realizarea acestui plan a fost înlesnită — așa cum calculase factorul suprem — de ambițiile personale ale diversilor fruntași, de lipsa simțului politic și de fragilitatea suporturilor morale. Procesul de pulverizare a forțelor politice a creat în interior o stare de incoerență, care a destrămat solidaritatea suflătească a nației și a întunecat perspectiva politică a viitorului. Încît, la un moment dat, în dezorientarea generală, dictatura personală a fostului suveran a apărut multora ca... salvatoare.

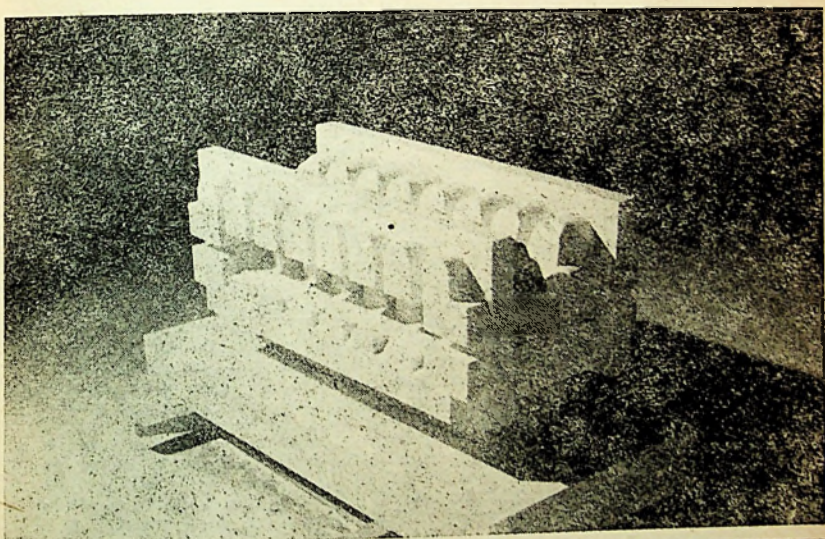
Noua Constituție adoptată în februarie 1938 legalizează sistemul de guvernare cu amestecul direct al Coroanei în conducere, iar Frontul Renașterii Naționale devine apoi instrumentul politic al acestei forme originale, riscante și îndrăznețe, fără nici o legătură cu tradiția modernă de guvernare a poporului nostru. Și, curînd, între guvern — o simplă fantomă — și țara dezamăgită de vîrtejul unor experiențe deficiente, mai ales sub aspect etic, s-a intercalat abisul. Între timp, organismele politice fărâmițate își inventariau transfugii, care — cocori ai ambițiilor personale — se aliniaseră în rîndurile frontului albastru sau se grăbiseră să-și dea sfîrșitul în Partidul Națiunii.

Astfel, tot virînd de la dreapta la stînga și vice-versa, într-un joc de acrobație stîngace, ne-am pomenit, în momentul critic al evoluției evenimentelor pe plan internațional, singuri. Cum n-am fost aproape niciodată, în cursul zbuciumatei, dar minunatei noastre istorii. Pasă-mi-te, guvernării ultimului deceniu nu înțeleseseră nimic din magnifica desfășurare internă și externă a vieții poporului nostru. Și, spre surprinderea omnipotenților gravi și ridiculi, am ajuns, cum era firesc cu o asemenea politică, la prăbușirea granițelor țării. Scadența erorilor a venit prompt: fără nici un suport moral intern, după dezastrul extern, regimul s-a încheiat hult de întreaga opinie publică, la 6 septembrie 1940.»

Din radiografia sistemului partidelor politice autorii au reliefat adevărata dimensiune a activității și rolului Partidului Comunist Român, al celorlalte grupări politice ale clasei muncitoare, precum și al altor organizații de stînga în viața politică a României, cu împlinirile și neajunsurile lor, condiționate în mare parte de greutatea interne și mai ales datorită rolului negativ jucat de unele organisme din afara țării. Este înfățișată astfel, dinamica forțelor revoluționare nu într-un tablou abstract, ci în strînsă corelație cu celelalte forțe naționale, cu problematica stringentă a țării.

Eroișmul și consecvența luptă politică a P.C.R. — forța de stînga cu cea mai mare influență în mase — sînt revelatoriu analizate, atît în confruntările cu adver-

CONSTANTIN MARINETE, *Fîntînă la Carrara*, ansamblu și detaliu ►



sarii din constelația politică românească și, în primul rînd, în apriga ciocnire cu grupările fasciste, prohitleriste ce-și croiau drum spre putere, cît și față în față cu deruta și lipsa de perspectivă create de o serie de teze și aprecieri eronate indicate de Comintern și însușite de organele de conducere ale partidului; meritul istoric al comuniștilor români este de a fi reușit să depășească multe din aceste frîne externe și de a-și fi exercitat rolul în fruntea clasei muncitoare, a oamenilor muncii. Ridicarea unui detașament de conducători comuniști care cunoșteau realitățile țării, mărirea numărului de elemente românești în organismele de conducere, crearea a zeci și zeci de organizații de masă îndrumate de partidul comunist și, concomitent, a zeci și zeci de ziare și reviste democratice cu largă răspîndire au situat în numeroase momente P.C.R. la înălțimea misiunii sale.

Este întru totul elocventă prin capacitatea, prestigiul și dăruirea sa revoluționară, patriotică, activitatea politică a președintelui Republicii Socialiste România, tînărul militant comunist de atunci, Nicolae Ceaușescu. Momente de mare semnificație la scara istoriei naționale (procesele conducătorilor comuniști de la Craiova — 1934 — și Brașov — 1936; demonstrația patriotică antifascistă, antirăzboinică, antirevizionistă de amploare europeană de la 1 mai 1939 din București; în a cărei organizare un rol determinant arevenit alături de tovarășul Nicolae Ceaușescu, tovarășa Elena Ceaușescu, reorganizarea Uniunii Tineretului Comunist) îl găsesc pe înflăcăratul tribun revoluționar în centrul organizării luptei pentru drepturi și libertăți democratice, pentru pace și progres social, pentru apărarea statului național unitar român, a independenței, integrității și suveranității sale.

Este pentru prima oară că într-o carte de istorie se profilează un amplu și realist tablou al pozițiilor tuturor forțelor de stînga românești în corelație cu cele de centru, dreapta și extremă dreaptă. Este un argument major care validează judecățile de valoare ale celor doi istorici, judecăți de valoare clădite cu temeinicie — și în acest caz — pe lectura și juxtapunerea a numeroase izvoare.

Viața parlamentară. Din acești șapte ani analizați, sistemul parlamentar burghez a funcționat aproximativ 4 ani, în organizarea dată prin Constituția din 1923, și mai puțin de 3 luni potrivit noii legi fundamentale a țării din februarie 1938 (parlamentul ieșit din prerogativele regimului carlist deschizîndu-se la 7 iunie 1939, după o întrerupere de 18 luni a oricărei practici parlamentare). Ceea ce găsim în volumul discutat este nu numai o sinteză a deliberărilor parlamentare, ci în primul rînd o explicitare a legilor votate de organul suprem legislativ. Cunoșcînd motivația și contextul istorico-politic al acestor legi deducem *ipso facto* substratul lor social, relația lor directă cu clasele și grupurile de putere care dominau și orientau societatea românească. Reținem dintre concluziile autorilor faptul că rolul parlamentului a declinat continuu și progresiv în acești ani.

Contrar prevederilor Constituției, rolul Camerei și al Senatului în anii 1934—1938 a fost diminuat treptat, ele fiind convocate tot mai rar, astfel încît nu și-au putut exercita funcția de control asupra puterii executive. Urmărind realizarea unei guvernări personale, regele Carol al II-lea a erodat treptat, mai ales prin guvernarea Gh. Tătăreanu, funcțiile și atribuțiile camerelor legislative. Dacă prin Constituția din 1923 regele «domnește, dar nu guvernează», deoarece exista separația puterilor în stat și mai ales primatul puterii legislative asupra celor executive, cu timpul el a reușit să inverseze aceste atribute: regele nu domnește numai, ci intervine și în actul guvernării; principiul separării puterilor este adeseori nesocotit și apare cu timpul tendința spre confundarea lor; legislativul este subordonat executivului; regele numește guvernul și acesta organizează alegerile

din care urmează să emane Corpurile legiuitoare. Pe bună dreptate, se configura dictonul «Dați-mi guvernul și vă dau Parlamentul».

În condițiile concrete ale sistemului parlamentar din România, în care ascensiunea unei grupări la guvern nu decurgea în mod nemijlocit din potențialul electoral, ci din influența deținută la Palat, disputa dintre partide pentru a-și asigura această influență trebuia să conducă mai devreme sau mai târziu, și a condus într-adevăr, la o anihilare reciprocă, iar libertatea de decizie a monarhiei a cins tot mai vizibil spre forme absolutiste.

Este cunoscut faptul că regele Carol al II-lea și anturajul său au fost de la început potrivnici sistemului parlamentar, constituțional. Ei nu au făcut nici un secret, chiar de la venirea în țară, din faptul că țelul principal urmărit era acela de a lichida sistemul partidelor democratice parlamentare. Tocmai de aceea, după introducerea Constituției din februarie 1938 și instituirea regimului de autoritate personală, Carol al II-lea a limitat considerabil puterea legislativă, subordonând aproape în întregime puterea executivă. Cu toate acestea, instaurarea regimului personal nu a coincis cu lichidarea completă a drepturilor și libertăților democratice, cu desființarea tuturor instituțiilor specifice vechiului regim, ci, din contră, regele Carol a încercat să readapteze instituțiile corespunzătoare sistemului parlamentar la conținutul schimbat al noului regim. Acest efort se reliefează pregnant în Constituția adoptată în februarie 1938.

Ansamblul instituțional în angrenajul căruia s-au mișcat partidele politice a generat, la rindul lui, factori cu acțiune complexă și contradictorie. În virtutea conținutului său democrat-burghez, sistemul parlamentar din România a acționat în direcția activizării politice a maselor, stimulând confruntarea pe toate tărîmurile a diverselor curente și formațiuni politice.

Extrem de bine venită ni se pare deci investigația autorilor asupra formulei parlamentare instituite de regimul de autoritate personală al regelui Carol II, privită nu în sine, ci în strînsă dependență de succesiunea de crize care măcinau țările Europei capitaliste, în multe dintre ele parlamentul pierzîndu-și cu totul funcțiile tradiționale din societățile clădite pe sistemul libertăților și drepturilor specifice democrației parlamentare burgheze.

Viața guvernamentală. Între 14 noiembrie 1933 — 6 septembrie 1940, s-au succedat la cîrma țării 15 formațiuni guvernamentale, a căror listă completă o găsim în anexa lucrării de care ne ocupăm. Desconspirarea operei de conducere a acestor 15 cabinete constituie una dintre calitățile majore ale volumului scris de Mușat și Ardeleanu. Dintre cele 15 guvernări, echipele guvernamentale au avut în frunte de 5 ori pe Gheorghe Tătăreanu, de 3 ori pe patriarhul Miron Cristea, o dată pe I. Gh. Duca, o dată pe Dr. C. Angelescu, o dată pe O. Goga, o dată pe Armand Călinescu, o dată pe generalul Gh. Argeșanu, o dată pe Constantin Argetolanu, o dată pe Ion Gigurtu.

Care sînt criteriile în virtutea cărora se acordă cel mai mare spațiu al lucrării (mai mult de jumătate, respectiv 848 pagini) radiografiilor spectrului, atît de complicat, al vieții guvernamentale, întrețesut cu mil și mil de fire ale intereselor politice, financiare, economice, militare, sociale, naționale, internaționale, culturale etc. etc.?

O spun foarte bine autorii.

În literatura istorică de pînă acum, activitatea guvernelor, care în fapt elaborau și exercitau politica internă și externă a țării, a fost tratată simplist, unilateral, exprimată de cele mai multe ori doar prin acte de guvernare și măsuri represive. Așa, de exemplu, activitatea guvernării național-liberale, prezidate de

Gheorghe Tătărăscu, era redusă practic la simplul aspect juridic al emiterii de decrete-legi, la adoptarea măsurilor antimuncitorești, la menținerea stării de asediu și încurajarea grupărilor de extremă dreaptă. Or, analiza guvernărilor din anii 1933—1940 prin prisma relațiilor guvern-partide, guvern-Parlament, guvern-opoziție, guvern-monarhie, guvern-camarila regală, guvern-activitate legislativă, guvern-capitalul autohton etc. scoate la iveală, într-o perioadă extrem de densă în evenimente, o multitudine de aspecte de diverse categorii și, bineînțeles, o confruntare politică cum nu a mai avut loc în România.

Lărgind investigația asupra sistemului de guvernare din anii 1938—1940, faptele noi și interdependența dintre acestea l-au condus pe autori la concluzia că instaurarea regimului carhist nu a fost determinată numai de evoluția vieții interne românești, ci și de influența hotărâtoare a situației internaționale, dominate de acțiunile statelor fasciste, revizioniste, care amenințau direct independența și integritatea teritorială a României. Desigur, la această maximă concentrare a puterii și simplificare a rotativei guvernamentale a contribuit și situația general-europeană, determinată de instaurarea unor regimuri autoritare, personale, dictatoriale în multe state din Europa.

Prin cele 3 cărți despre Istoria românilor cititorul pătrunde pentru întâia oară (în literatura noastră istorică) în sanctuarul decizional, fie că este vorba de marile societăți, companii industriale sau de marile bănci, de dezbaterile parlamentare, de rulajul guvernelor sau de tenebroasele afaceri ale camarilei sau de înseși intențiile și faptele monarhului. Mircea Mușat și Ion Ardeleanu conduc cu mină sigură decortizarea evenimentelor istorice, pentru a ne face să vedem dincolo de ele procesele evoluției trecutului și să înțelegem că forțele care au deținut puterea economică și politică poartă firesc și întreaga responsabilitate pentru soarta țării în perioada antebelică. Se știe că mersul istoriei nu seamănă cu o broderie și orice analiză științifică nu poate eluda nici contextul în care funcționează un guvern, nici dispozitivul forțelor și peisajul adversităților. Să amintim doar că pericolul primordial al acestei perioade de extremă încordare (care începe practic cu asasinarea premierului I. Gh. Duca, șeful național-liberal, și se încheie cu uciderea premierului Armand Călinescu, fost lider național-țărănist, curind urmînd să fie lichidați încă doi prim-miniștri români, savantul Nicolae Iorga și generalul Gh. Argeșanu, toți omorîți de membrii Gărzii de Fier, în unele cazuri cu stimul de la Berlin, ceea ce face ca țara noastră să dețină recordul istoric cu patru prim-miniștri omorîți de fasciști) l-au reprezentat fascismul, hitlerismul și revizionismul. Să nu uităm deci că regimul stării de asediu, sub care au acționat parcu din cele cinci guvernări Tătărăscu a fost instituit la 30 decembrie 1933, în urma împușcării primului ministru al țării. Și dacă 20 martie 1937 înseamnă și ultima zi a parlamentarismului burghez, rezultat din aplicarea constituției de pînă atunci, aceasta se datorează nu numai manevrelor, ambițiilor și intrigilor monarhice, ci și unei situații istorice în care legionarii în țară și hitleriștii în exterior definitivau proiecte pentru pierzania României. Să ne amintim că Hitler personal l-a somat față în față și în scris pe Carol II să dea mină liberă fascismului în țară și să se alinieze celui de al 3-lea Reich pe plan internațional, întrucît « orice încercare de a evita pericolele care amenință țara dumneavoastră, prin manevre tactice de orice fel, trebuie să fie și va fi sortită eșecului. Mai devreme sau mai tîrziu — și probabil într-un timp foarte scurt — rezultatul ar putea fi chiar distrugerea României ». Și să nu omitem că într-un asemenea cadru istoric regele și guvernul Tătărăscu au hotărît încă din 1937 să facă totul pentru izolarea și compromiterea mișcării legionare (a cărei sorginte autohtonă este scoasă la iveală acum în cartea lui Mușat și Ardeleanu, în același timp cu conexiu-

nile ei internaționale și în primul rînd cu subordonarea ei față de mișcarea național-socialistă din Germania hitleristă), iar apoi, după întrevvedere cu Hitler din toamna lui 1938, împreună cu Armand Călinescu, pentru decapitarea ei.

Dacă montajul izvoarelor istorice este — alături de calitatea și noutatea pătrunzătoarelor comentarii, analize, concluzii asupra evenimentelor — o izbîndă principală a cărții, filmul documentelor (necunoscute pînă în prezent), desfășurările de forțe antiromânești din vara 1940, finalizate în tragedia cesiunilor teritoriale, motivează pe de-a întregul cursul ulterior al întregii noastre istorii (în plus, în carte coloratura evenimentelor este susținută și psihologic prin implicarea personajelor-cheie).

Au deplină îndreptățire autorii să scrie: «Apreciind efortul supraomnesc al factorilor progresiști pentru a asigura stabilitatea societății românești în contextul sumbru și agresiv al anilor de sfîrșit ai deceniului patru, am prezentat dramele istorice prin care a trecut poporul român în vara anului 1940, cînd sub cavalcadele presiunilor externe, rămasă singură, izolată în fața agresivității statelor fasciste și revizioniste, România a fost nevoită să accepte sfîrtecarea teritoriului național, pentru a-și menține ființa de stat. În acest cadru, reiese pregnant poziția consecventă, antifascistă a poporului român, a forțelor sale înaintate, democratice și patriotice.

Regimul dictaturii personale a regelui Carol al II-lea a marcat perioada în care monarhia din România a ajuns la apogeul puterii ei, reușind să acapereze principalele pîrghii economice și politice ale statului, să impună propria-i voință celorlalți factori politici. Disprețul pentru democrația parlamentară burgheză ca și față de tradiția constituțională românească în care monarhia își avea locul

MARIAN ZIDARU, *Pruncul*



bine stabilit, încercarea de a instituționaliza un regim personal s-au dovedit, pînă la urmă, falimentare.

Chiar dacă situația internațională de izolare totală a României și de intrare a țării sub influența Germaniei naziste nu i se putea imputa lui Carol al II-lea și orientării regimului carlist (regele încercînd pînă în ultima clipă să mențină și să apere tradiționalele alianțe prooccidentale), degingolada vieții politice interne, slăbiciunile aparatului de stat și militar, iluziile și caracterul aventurist al multora din acțiunile suveranului poartă semnul eșecului său.

Dar dincolo de soarta unui om, fie el chiar rege, și a instituției monarhice, se evidențiază realitatea că România a fost adusă, cu sau fără voia lui Carol al II-lea, într-o situație istorică extrem de grea. Ultimele zile ale regimului lui Carol al II-lea sînt dominate de tragedia sfîrșimării integrității teritoriale a statului național unitar și de aducerea la putere a unui regim dictatorial militar-fascist, cu complicitatea directă a Germaniei hitleriste, schimbări ce au pus poporul român într-o nouă situație istorică extrem de complexă și dificilă, pentru lichidarea căreia el a trebuit să plătească numeroase jertfe și să-și concentreze toate energiile naționale. »

Ultima citadelă. Între anii 1933 și 1940, România păstrează neschimbate principiile politicii externe, promovate consecvent după făurirea statului național unitar român în 1918. Ea a acționat pentru menținerea relațiilor dintre state pe principiile respectării independenței și suveranității naționale, egalității în drepturi, indivizibilității, păcii și colaborării internaționale, pentru respectarea statu-quo-ului teritorial și a tratatelor internaționale, încheiate după primul război mondial și a renunțării la război ca instrument al politicii naționale.

Punînd în evidență valoarea principiilor politicii externe românești, Nicolae Titulescu spunea: « Politică externă a României este dominată de perfecta concordanță ce există între interesele românești și interesele europene. Toate actele din trecut ale politicii externe române, toate actele acestei politici în viitor se explică sau se vor explica prin această considerațiune fundamentală: România e avidă de pace, ca mai toate națiunile ce au fost încercate de războiul mondial; dar nu există pace fără o ordine internațională și nu poate fi ordine fără o absolută încredere în statornicia ei. »

O idee fundamentală exprimată de diplomația românească a fost aceea a indivizibilității păcii, orice conflict local putînd avea consecințe mondiale. Fidelă unor astfel de principii, România și-a extins legăturile sale diplomatice cu state din alte continente: Asia, America Latină, Africa.

Cu gîndul la aceste realități, prezentînd o retrospectivă asupra evoluției politicii externe românești, Nicolae Titulescu declara în ședința Parlamentului din 4 aprilie 1934: « Izvorînd din poruncile unității noastre naționale, politica noastră externă are ca scop principal păstrarea ei, iar ca metodă constantă de lucru, coordonarea progresivă a acțiunii noastre cu aceea a statelor cu interes comun, pînă la Integrarea ei în grupuri internaționale, din ce în ce mai mari. De la național prin regional la universal, lată lozincă României peste graniță. »

După anul 1933 insecuritatea internațională crescîndă datorită politicii revanșarde a Germaniei naziste și a celorlalte state revizioniste, ca și conciliatorismul Angliei și Franței, au determinat o regroupare a forțelor antirevizioniste interesate

MARIAN ZIDARU, *Sacrificiu*, ansamblu sculptură, lemn



în menținerea *statu-quo*-ului politic și teritorial consfințit prin tratatele de pace din 1919—1920.

Citind cartea, asistăm rînd pe rînd la toate scenariile vieții internaționale și descoperim modul în care România s-a găsit părtaşă la ele sau vizată de expansiunea marilor puteri. Nu există eveniment major pe scena europeană în care rolul României să nu fie analizat, după cum nu există moment major în zig-zagurile vieții internaționale în care direcția spre care s-a îndreptat diplomația românească să nu fie relevantă.

În același timp, se surprinde interdependența dintre politica internă și cea externă promovată de guvernele românești și evoluția politicii internaționale. De aici concluzia că activitatea guvernelor României din perioada tratată a fost în întregime subordonată necesității de a menține independența, suveranitatea și integritatea țării. Confruntarea dintre majoritatea copleșitoare a partidelor și diverselor grupări politice, pe lângă apărarea intereselor de grup și afirmarea ambițiilor de guvernare, avea ca scop fundamental găsirea opțiunilor și a soluțiilor celor mai potrivite de apărare a integrității țării.

Cunoașterea demersurilor și a coordonatelor politice ale deceniului patru, în finalul căruia s-a dezlănțuit cea de-a doua mare conflagrație mondială, le-a permis autorilor să evidențieze mersul relațiilor internaționale și modul în care a fost implicată România, disociind actele de politică externă promovate de guvernele românești în anii 1933—1940 de fenomenele nocive ale vieții politice internaționale. Ei au urmărit astfel, deliberat, să surprindă esența evenimentelor și detalierea lor sub unghiul analizei politice de stat și nu de persoane sau de ideologie. Din judecarea evenimentelor rezultă că forțele politice democratice, guvernele țării s-au opus pînă în ultima clipă ofensivei statelor fasciste și amenințărilor revizioniste, presiunilor de tot felul, intenționînd să facă din România un pilon de bază al frontului antirevizionist. Prin eforturile oamenilor săi de stat, România a atras atenția întregii Europe — uneori extinzînd demersurile în afara continentului — asupra politicii ei externe clarvăzătoare. Lărgirea cadrului de investigare, de la național spre internațional, a fost determinată și de faptul că în această perioadă de ciocniri de interese și de poziții diferite, fiecare clasă socială, fiecare grupare politică era profund interesată în menținerea unității naționale, a integrității teritoriale. Țintă a unor presiuni neloiale, apoi a unor amenințări concentrice contra hotarelor ei, secundate de șantaj economic și militar, cu alianțele tradiționale bazate pe Franța și Anglia depreciate și dezarticulate în contextul izbucnirii războiului și sub loviturile date de Axe Berlin-Roma și de acolii ei, România a căzut victimă izolării, intrînd sub dominația celui de-al III-lea Reich.

Prin politica desfășurată în această perioadă, România s-a înscris în efortul comunității internaționale îndreptat spre apărarea independenței naționale și a integrității teritoriale a tuturor țărilor, pentru înlăturarea pericolului izbucnirii unui nou război și menținerea păcii generale. Spre realizarea acestor deziderate a fost conceput și realizat întregul sistem de alianțe realizat de România, care reprezenta un factor de conservare a păcii și securității generale. De aceea, Nicolae Titulescu vedea întreg continentul european acoperit de pacte regionale, legîndu-se unele de altele și constituind sîrma ghimpată a apărării păcii. În acest context un rol aparte l-a avut România în cadrul Micii Înțelegeri, în relațiile amicale nu numai cu cei doi parteneri, dar și cu state vecine, care puteau fi eventual atrase în acest sistem — Polonia, Grecia, Turcia, Albania.

Sistemul de securitate regională în centrul și sud-estul Europei se bazează pe două acte de însemnătate excepțională: Pactul de organizare a Micii Înțelegeri

— februarie 1933, și Pactul Balcanic — februarie 1934, în temeiul căruia se constituia Înțelegerea Balcanică la realizarea căreia România a adus o recunoscută contribuție. Majoritatea statelor din centrul și sud-estul Europei realizau astfel în această zonă ceea ce nu se putuse realiza la scară europeană, și anume un cadru juridico-politic organizat, de colaborare pe multiple planuri pentru menținerea păcii, securității, *statu-quo*ului teritorial, independenței și suveranității naționale. Politicienii români au sesizat de la început că revizuirea tratatelor de la Paris, în general, și a frontierelor recunoscute prin acestea, în particular, constituia o primejdie gravă pentru pacea tuturor popoarelor. În acest climat, România a desfășurat o amplă activitate pentru egalitatea deplină în drepturi între toate popoarele și statele lumii. Ea a acționat pentru respectarea acestui principiu nu numai în sfera concepțiilor, ci și pentru aplicarea lui concretă, practică. În numele acestui principiu, al respectului reciproc, al legalității, diplomația românească s-a alăturat statelor partenere din Mica Înțelegere împotriva Directoratului, preconizat în 1933 de Mussolini, care urma să se încheie între Anglia, Franța, Germania și Italia. Conform concepției lui Mussolini, Directoratul urma să dicteze în toate problemele europene și mai ales cele ale țărilor mici, inclusiv cele privind revizuirea frontierelor. Acțiunea energetică, antirevizionistă a României și a aliaților sale a zădărnicit pentru moment intențiile Italiei și ale Germaniei fasciste. Întrucât constituirea Directoratului celor patru era, în același timp, și o încercare de izolare a Uniunii Sovietice, atitudinea României a avut darul să grăbească apropierea față de această țară, fapt ce s-a materializat prin reluarea relațiilor diplomatice între România și Uniunea Sovietică, un an mai târziu.

Procesul de regroupare ce se manifesta pe arena politică internațională, printr-o apropiere tot mai vădită între țările cu regimuri dictatoriale de sorginte fascistă, cu aspirații și programe revizioniste și imperialiste agresive, pe de o parte, și între statele cu regimuri democratice, membre active și sprijinitoare ale Societății Națiunilor, interesate în menținerea păcii și apărarea *statu-quo*-ului politic și teritorial, pe de altă parte, îi corespundea un altul în România, exprimat prin apropierea forțelor politice democratice într-un larg evantai, de la Partidul Comunist Român la Partidul Național Liberal aflat la putere. Platforma obiectivă de apropiere și colaborare consta în apărarea și consolidarea independenței și suveranității naționale, prin întărirea și extinderea relațiilor cu Franța, Anglia și partenerii din Mica Antantă și Înțelegerea Balcanică, cu Polonia și Uniunea Sovietică, în baza și prin respectarea pactului și principiilor Societății Națiunilor. Măsurile luate de România împotriva pericolului fascist intern evidențiază și probează totodată similitudinea liniilor directoare ale politicii externe și interne românești, profund antifasciste. Caracteristică la sfârșitul anului 1933, pentru acest aspect al vieții interne românești, a fost măsura adoptată de guvernul liberal, sub președenția lui I. Gh. Duca, de a desființa Garda de Fier, singura grupare politică fascistă din țară.

Poziția României, de respingere și combatere a fascismului și revizionismului, pornea de la adevărul potrivit căruia «frontierele actuale ale Europei erau rezultatul evoluției de secole a unei idei de justiție și de drept internațional. Chestiunea frontierelor Europei centrale constituie un proces sfârșit, iar nu un proces care trebuie să înceapă. La orice tentativă de actualizare a lui vom răspunde: lucru judecat.» Această precizare, făcută de Nicolae Titulescu în fața Parlamentului român în 1934, exprima linia politică urmată de România în această problemă. Nu era o conduită politică menită să servească Interesele de moment ale unei țări, ci un deziderat politic solicitat de interesele majore ale tuturor popoarelor.

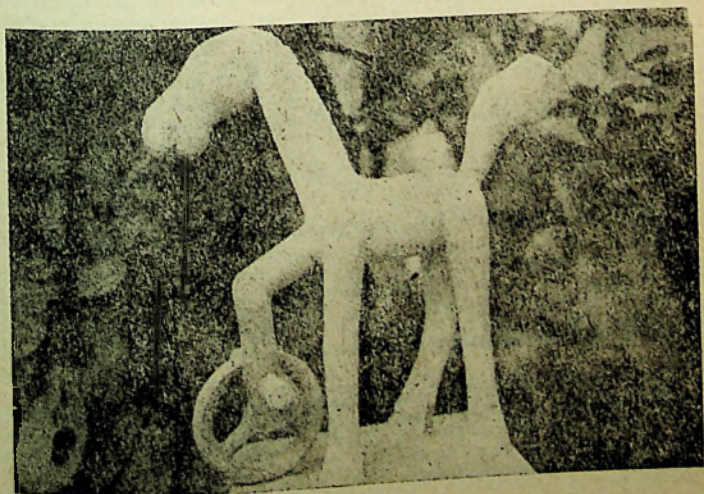
După instaurarea hitlerismului la putere în Germania, în ianuarie 1933, România a avut de înfruntat nu numai tendințele revizioniste ale statelor fasciste, ci și conciliatorismul politicii puterilor occidentale, îndeosebi al Franței și Angliei. Între 1934 și 1936, a depus un efort deosebit pentru a convinge puterile occidentale de adevărul că politica de cedări față de pretențiile teritoriale nejustificate ale Germaniei naziste, departe de a salva pacea Europei, îndrepta vertiginos omenirea spre un nou flagel mondial. România s-a dovedit în respectivele împrejurări a fi cea mai fidelă apărătoare a Statutului Societății Națiunilor, fiind convinsă că numai printr-o acțiune concertată a tuturor membrilor organizației internaționale putea fi oprită agresiunea fascistă. România a militat pentru realizarea Pactului Oriental și a celui Mediteranean de securitate colectivă; a salutat încheierea tratatului franco-sovietic din mai 1935, la a cărui elaborare a participat; a evidențiat valoarea tratatului sovieto-cehoslovac din 1935; a fost un fervent apărător al poporului etiopian împotriva agresiunii fasciste mussoliniene și a dezaprobat cu fermitate, printr-o întrunire comună a Micii Înțelegeri și a Înțelegerii Balcanice, denunțarea unilaterală a tratatelor de către Germania nazistă, act urmat de ocuparea zonei demilitarizate a Rinului (7 martie 1936); România a dezaprobat rînd pe rînd ocuparea Austriei (martie 1938), cîmpirea Cehoslovaciei (martie 1939), atacarea Poloniei (septembrie 1939) și dezlănțuirea celui de-al doilea război mondial.

Istoria europeană și universală reține faptul că atunci cînd totul se prăbușea în flăcările războiului și în euforiile împlinirilor revizioniste, România a fost singura țară care a refuzat să se asocieze, în două rînduri, ofertelor de a răzui părți din teritoriile Cehoslovaciei prietene și ale Poloniei aliate (cum avea să o facă și în 1941, refuzînd aceleași ignobile sugestii în privința altui stat vecin, Iugoslavia). După cum reține că în acele circumstanțe, în care cavalcada mașinilor de război începuse să sfărîme harta Europei și să înghită popoarele libere ale vechiului continent, România a depus eforturi intense pentru a avea un bloc al neutrilor în Balcani, care să sustragă conflagrației o serie de țări din zona sud-estică. Și, în sfîrșit, istoria europeană și universală nu putea să nu rețină că România a fost printre ultimele țări într-o Europă care cunoștea din 1920—1922 regimurile fasciste (în Ungaria și Italia), în care o mișcare fascistă să acapareze puterea printr-o dictatură militară legionară, cu concursul nedisimulat al guvernului de la Berlin.

Sînt, acestea, doar cîteva dintre multele și zguduitorile adevăruri pe care remarcabila carte a treia din ciclul istoriei românilor, scrisă de Mircea Mușat și Ion Ardeleanu, le mărturisește despre timpuri de curînd și pentru totdeauna apuse. Asemenea primelor volume, îi anticipăm și acestui op o binemeritată audiență națională. Și nu numai națională.

VASILE GORDUZ, *Himeră grăbîltă, gips*

CONFLUENȚE ȘI ECOURI ALE ISTORIEI UNIVERSALE





LA MARSEILLAISE,

CHANT NATIONAL.

Allons, enfants de la patrie,
Le jour de gloire est arrivé :
Contre nous de la tyrannie
L'étendard sanglant est levé. *bis.*
Entendez-vous dans ces campagnes
Mugir ces féroces soldats ?
Ils viennent jusque dans vos bras
Égorger vos fils et vos compagnes !
Aux armes, citoyens ! formez vos bataillons
Marchez, marchez, qu'un sang impur
Abreuve nos sillons.
Marchons, marchons, qu'un sang impur

ȘTEFAN LEMNY

Revoluția franceză în mișcarea de idei din România

Sub semnul unui an de răscruce

La exact 150 de ani de la Revoluția franceză, omenirea se afla într-unul dintre cele mai dramatice momente din istoria sa. Chiar dacă pînă în ultimul ceas al izbucnirii celui de-al doilea război mondial, o parte a lumii mai trăia iluzia regăsirii echilibrului, conflictele aveau o încărcătură cu totul neobișnuită, cu repercursiuni în toate compartimentele vieții, inclusiv în sfera ideilor și a mentalităților.

Încotro avea să se îndrepte omenirea?

Întrebarea a frământat adînc conștiințele, derutate de continua schimbare a regimurilor politice și de jocul complicat al ideologiilor. În scrutarea viitorului, nu erau ignorate nici lecțiile trecutului, chiar dacă, sub presiunea evenimentelor ce forțau evoluția, lumea nu avea cea mai bună dispoziție pentru a medita la ele. Faptul că tocmai în 1939 s-a întîmplat să se împlinească 150 de ani de la cucerirea Bastiliei a fost de natură totuși să impună mai mult evenimentul în atenția zilei. Cei 125 de ani de la izbucnirea Revoluției în iulie 1914 coincideau cu marea criză ce a dus la declanșarea primului război mondial. Aproape ca o fatalitate, după încă 25 de ani, amintirea evenimentului se proiecta peste o stare de spirit asemănătoare, dar cu o intensitate considerabil sporită. « Zilnic se înregistrează — nota un comentator al vieții politice Internaționale — cite un nou fapt, cu caracter extern, merit să inspire serioase îngrijorări de viitor »¹. Cu acest sentiment conferențiasă și N. Iorga, într-un moment — cum singur îl prezenta — « cînd se scribează isprăvi îndeplinite de o națiune prin violență, cînd șefi aclamați se prezintă înaintea credincioșilor lor, gata să meargă la moarte și pentru cea mai vădită greșeală a lor »².

Se înțelege că perspectiva asupra evenimentului nu a fost în Franța aceeași ca în Germania sau în Uniunea Sovietică, după cum discuțiile în această privință au comportat pretutindeni distincție între grupul mai restrîns al specialiștilor și nivelul larg al opiniei publice, mult mai sensibilă la pulsul cotidian. Nicăieri însă impactul Revoluției nu a fost mai profund decît în țara în care ea a izbucnit, făcînd ca atenția lumii să se îndrepte asupra ei la 14 iulie 1939. Cu atît mai mult cu cît spectacolul oferit de Franța a fost de o splendoare fără precedent. În afara serbărilor obișnuite, a paradei militare și a discursurilor, o impresie deosebită au făcut prezența delegației militare britanice și survolarea Parisului de către 150 de avioane ale aceleiași țări. Nu era astfel greu de văzut în spectacolul pe care Parisul îl oferea lumii și o demonstrație a forței și hotărîrii poporului francez în apărarea marilor valori ale umanității, primejduite de politica statelor totalitare, fasciste. Este ceea ce afirma și președintele Franței, Albert Lebrun, convins că țara sa comemora nu un fapt, ci o idee, cu atît mai importantă atunci cînd « tezaurele sufletești și spirituale ale umanității » se dovedeau amenințate³. « Que cette grande évocation — adăuga el — nous donne la volonté ferme de défendre notre patrie de toutes nos forces, de maintenir et de transmettre à nos enfants la liberté, l'égalité et les droits inébranlables de l'homme »⁴.

Era crezul merit să solidarizeze și popoarele lumii, cum se exprima lămurit și primul ministru Daladier, adresînd cu același prilej « le salut de la France a toutes les nations amies, qui partagent notre idéal, à tous ceux qui, dans le monde, sont décidés comme nous à défendre la dignité humaine et la liberté de leurs pays »⁵.

Marele spectacol al serbării prelungea de fapt o evocare ce începuse în instituțiile academice și se continuase în mișcarea publică de idei, în conferințe, presă, radio ș.a. Mai vechile dispute privind interpretarea Revoluției au putut astfel să fie reînsuflețite spre folosul științific al cercetării: Revoluția reprezenta și trebuia tratată în consecință ca un bloc? A fost un accident sau o necesitate în desfășurarea istoriei? Cînd a început și unde s-a încheiat? Ce a reprezentat ea în destinul umanității?

Discutate asiduă în Franța, sub impresia amintitelor aniversări, ideile în cauză au avut în fapt o circulație mai largă, pretutindeni unde Revoluția franceză și-a făcut resimțite consecințele, fie direct și imediat, fie tardiv, prin intermediul instituțiilor născute din exemplul francez.

Spațiul românesc se dovedește nu mai puțin interesat sub acest unghi. Răspunsul ce venea de aici la marile întrebări privind Revoluția franceză purta în egală măsură

însemnele momentului, ale unui an dramatic și pentru existența poporului român. Factorii politici și opinia publică au trăit sub tensiunea amenințărilor continue la adresa hotarelor, asistând la dezarticularea alianțelor diplomatice și la subminarea continuă a *statu-quo*-ului european ce aveau să ducă peste un an la modificarea hotarelor. 1939 era ultimul an ce mai oferea românilor ambianța deplinei unități naționale și iluzia păcii. Doar regimul Intern cunoscuse modificări însemnate încă din 1938 când Carol II instaurase dictatura sa personală (10 februarie). S-a putut astfel observa că, dincolo de nemulțumirile provocate de încălcarea pe plan intern a principiilor democratice în viața politică și parlamentară, România anului 1939 se integra « unui aspect tradițional al istoriei sale multiseculare, acela al *consensului național*, în momente de cumpănă pentru existența sa »⁶.

Sub tensiunea acestei realități, însăși disputa de idei a căpătat o coloratură distinctă. Desființarea unor partide politice a atras după sine dispariția unor gazete, înlocuite pe plan central și local de zările Frontului Renașterii Naționale. Tonul polemicilor de odinioară apărea în aceste condiții mai temperat. Este impresia pe care o avea și autorul unui articol ce evoca la data respectivă vremurile apuse ale disputelor, dezolat că revistele au ajuns « supt nivelul însuși al rațiunii lor de existență (...) Luptă de idei? Trudă pentru orientarea literaturii către alte orizonturi? O, nu »⁷, conchidea el categoric, nu fără a exagera.

Dincolo de însemnele sale exterioare, regimul carlist nu a dus însă la uniformizarea vieții spirituale. N. Iorga a ținut să precizeze situația atunci când afirma limpede că « nu sîntem totalitari », denunțînd impresia acelor care « au și strigat că s-a început deci regimul totalitar în România și de acum înainte toți trebuie să gîndim la fel, toți trebuie să ne mișcăm la fel, toți trebuie să strănutăm la fel »⁸. Fără ponderea de mai înainte, disputa ideilor a continuat astfel să fie resimțită în climatul cultural al vremii și spre folosul acestuia. Este cu atît mai interesant de aceea să detașăm dintr-o asemenea ambianță imaginea Revoluției franceze ca încă o componentă a vieții mult mai complexe a ideilor din România cu cîteva luni înainte de izbucnirea războiului mondial.

Context aniversativ

Imaginea Revoluției franceze așa cum s-a conturat la români în acel iulie 1939 n-ar putea să fie separată de contextul aniversativ ce a prilejuit-o. Viața științifică a avut partea sa de contribuție în acest sens, fără să fi cunoscut totuși manifestări deosebite. Dintre istoricii care s-au ocupat mai sistematic de eveniment, N. Iorga a rostit în anul jubiliar o Conferință la Sorbona (despre Frederic II)⁹, cu largi ecouri în presa românească, și alta la București, despre Ludovic XV « *cel iubit* »¹⁰. Ultima se înscria într-un ciclu mai bogat de expuneri sub titlul « *La France sous Louis XV* », organizate la Institutul francez cu participarea și a altor conferențieri între care lectorul francez de la Universitatea din Iași, Charles Singevin¹¹.

Lumea academică a marcat evenimentul și la Iași. Sub egida cercului universitar franco-român, N. I. Popa anunțase un ciclu întreg de conferințe despre Revoluția franceză, convins că « Iașul, credincios vechii sale tradiții raționaliste va da astfel acestei pomeniri un cadru vrednic de momentul istoric care a prezidat și învierea noastră națională »¹². Programului i s-a dat curs, astfel încît, alături de N. I. Popa, autorul conferinței « *Lettres philosophiques* » de *Voltaire et la Révolution française*¹³, au mai vorbit lectorul francez Charles Singevin¹⁴, Dan Bădărău și, probabil, alții.

La Impunerea sărbătorii de la 14 iulie în atenția zilei a contribuit și misiunea diplomatică franceză din România. Presa română comențase pe larg manifestarea

ASSEMBLÉE ÉLECTORALE

Lot.



JE jure & promets de ne nommer
que ceux que j'aurai choisis en
mon AME & CONSCIENCE,
comme les plus dignes de la
CONFIANCE PUBLIQUE,
sans avoir été déterminé par dons,
promesses, sollicitations ou menaces.

En Bauffour

Carte d'électeur de 1790,

Buletin de alegător, 1790

comemorativă de la Ambasada Franței, publicînd discursurile rostite cu acest prilej de Spitzmüller, însărcinatul pentru Afacerile Străine, și de Francisc Lebrun, președintele coloniei franceze¹⁵. O acțiune similară a mai avut loc la Consulatul francez de la Galați în prezența consulului Gabriel Richard și a unor personalități din țară¹⁶.

De notat — pe lângă acestea — prezența românilor la manifestările din Franța, inclusiv la festivitățile pariziene de la 14 iulie la care a participat și o delegație a tineretului din care făceau parte G. Ivașcu, I. Frunzetti¹⁷ ș.a. Altă acțiune avea loc în localitatea Lunéville, prilejuită de comemorarea lui Mihail Kogălniceanu, cînd Lois Broutz, rectorul Universității din Nancy, a evocat prietenia franco-română în acel moment de « gravă răsăpintie a istoriei popoarelor »¹⁸. În aceleași zile, Asociația studenților români din Strassbourg organizase un pelerinaj la mormintele celor 200 de soldați români, morți departe de pămîntul patriei în împrejurările primului război mondial¹⁹.

Ziua de 14 iulie îngăduise astfel reafirmarea prieteniei dintre români și francezi, o prietenie întărită și de ultimele tratate dintre cele două popoare. Faptul s-a văzut



Simboluri populare
ale libertății



Idealuri de libertate:
emanciparea femeii

În programul postului de radio București din 14 iulie 1939, dedicat aproape în întregime țării sărbătorite²⁰. Dar îndeosebi preia s-a dovedit a fi tribuna acestei prieteni, cu motivația adusă de *L'indépendance roumaine* că « pour nous, qui sommes unis aux Français par les liens du sang et une solidarité séculaire, le 14 Juillet est, chaque année, une occasion de témoigner à la grande république latine nos sentiments d'inaltérable amitié »²¹.

Cîteva reviste au consacrat în consecință spații largi fenomenului francez. *Viața românească* din Iulie evocase într-o sultă de articole nu numai Revoluția, ci și cele mai variate aspecte ale societății (spiritul ei, umanismul, limba și civilizația, Palatul de la Versailles, familia, reforma învățămîntului, vinurile, țăranul, organizarea cercetării științifice) prin colaborarea unor autori francezi ca Émile Henriot, H. Focillon, Julien Benda, André Thérive, Edmond Pilon, A. Chamson, H. Bordeaux, Jean Zay, Édouard Bourdet, Maurice C. Weyer, J. Pevrin. O colaborare numeroasă și de prestigiu, motivată de D. I. Suchlanu în spiritul importanteii sărbători: « în luna cînd Franța sărbătorește aniversarea de 150 de ani a acestui mare eveniment istoric, am simțit, noi, cei de la *Viața românească*, dorința să ne umplem casa cu oaspeți din această țară glorioasă în civilizație, în îndrăzneală și bunătate »²². Alături de oaspeții francezi, Ion Pillat îl evoca pe Francis Jammes, N. Romanescu comenta « linia Descartes » iar VI. Streinu dădea o schiță a romantismului francez, grupaj întregit de eseurile cu referire directă la Revoluția franceză. Țara sărbătorită era prezentată într-un

număr special și de revista *România literară* în care Cezar Petrescu încerca o definire originală a «miracolului francez»²³, în vreme ce alte articole zăboveau asupra unor aspecte ale culturii: dezvoltarea științelor (Louis de Broglie); plastica lui Matisse (George Nichita), teatrul din secolul XIX (B. Doroga). Atenția se îndrepta de asemenea spre «relațiile de spirit și de inimă» dintre Franța și noi, schițate în linii generale de Tudor Șoimaru²⁴ și urmărite în diverse momente ale lor de Virgil Popa (*Scriitori români de limba franceză. Iulia Hașdeu*) și de Const. Virgil-Gheorghiu (*Doi studenți români la Paris acum un veac*). În fine, revista publicase traduceri din Baudelaire și Francis Jammes, realizate de Al. Philippide și G. D. Pan și, spre întregirea numărului, mai reproducea fragmente din A. Maurois (*Franța în câteva trășături*) sau din conferința lui N. Iorga, *Traducerile din limba franceză în literatura română*.

Expresiile simpatiei manifestate în acest fel față de Franța la ziua aniversării ei erau însă mai numeroase decât au putut să fie amintite aici. Să mai menționăm declarațiile făcute presei de către Raymond Recouly, directorul săptămânalului francez *Grengoire*. «Nici o țară nu e mai mult iubită de francezi ca România» — spunea el, subliniind astfel — ca o voce din partea Franței — strînsa apropiere spirituală dintre cele două popoare în complicatele evenimente internaționale ale anului²⁵.

În asemenea context era de așteptat ca sărbătoarea de la 14 iulie să provoace un interes aparte.

Nicicînd, de altfel, presa română nu i-a acordat un loc mai însemnat ca în iulie 1939. Faptul s-a văzut mai încă prin abundența știrilor despre festivitățile ce au avut loc în Franța cu acest prilej, cele mai multe dintre ele arătînd că sărbătorirea zilei de 14 iulie a cunoscut în acel an «o strălucire deosebită atît din cauza împrejurărilor cît și pentru coincidența aniversării a 150 de ani de la Revoluția franceză»²⁶. Presa înfățișase mai înainte unele din preparativele ei, prezentînd între altele ca fapt deosebit vizita lui Albert Lebrun la Muzeul Carnavalet unde se aflau documentele Revoluției²⁷ sau amănunte despre «cel mai mare drapel din lume» ce urma să fie înălțat la 14 iulie²⁸. Știrile din presă stăruiau însă mai ales asupra festivităților din ziua respectivă: impresionanta paradă militară din Piața Concordiei, prezența delegațiilor străine (sultanul Marocului, președintele Camerei bulgare, ministrul de război al Angliei, W. Churchill, reprezentanți ai coloniilor franceze), ceremonia comemorativă din fața Primăriei, discursurile președintelui Lebrun și al primului ministru Daladier²⁹. Pe lângă aceste informații, mai des vehiculate de presă, gazeta *Azi* descria și manifestările de la Palais de Chaillot unde a cuvîntat Édouard Herriot, supranumit «constitînța Republicii»³⁰. Știrile despre sărbătoarea poporului francez nu ocoleau nici spectacolul obișnuit al străzii, redînd atmosfera entuziasmului general. «Trei zile și trei nopți la rînd — se relata în *Ordinea* — Parisul ride, cîntă și dansează, nepăsător la amenințările furtunei ai cărei nouri negri se zăresc spre răsărit, fiecare cetățean fiind convins că vîntul înțelepciunii îi va împrăștia la timp, înainte ca furtuna să se dezlănțuie și să nimicească totul în calea ei»³¹.

Însoțite de numeroase ilustrații — căderea Bastiliei, secvențe de la paradă, înălțarea Tricolorului ș.a. — cronicile zilei de 14 iulie 1939 au redat astfel în chip amănunțit atmosfera sărbătorii pariziene în măreția și semnificația ei.

În alte cazuri, interesul a mers mai departe spre studiul și regîndirea Revoluției, așa cum au făcut-o și amintitele conferințe ale lui N. Iorga, N. I. Popa, Charles Singevin, publicate în presa culturală a vremii. În aceeași direcție au contribuit și alte eseuri sau articole, apărute îndeosebi în *Viața românească* dar și în alte gazete.

Cu totul remarcabil se vădea grupajul dedicat de *Viața Românească* unor diverse aspecte ale Revoluției: *Repercursiuni în literatură ale Revoluției*, p. 115—117 (Al. Philippide), temă tratată aproape similar de D. Trost în *Azi*³²; *Revoluția franceză și*

limba, p. 118—120 (Al. Graur); *Opera militară a Revoluției franceze*, p. 128—135 (V. Nicolau); *Principiile franceze ale organizării economiei de război*, p. 136—141 (Paul Zotta); *Revoluția franceză și arta*, p. 142—145 (Gh. Oprescu); *Revoluția franceză și teatrul*, p. 146—149 (Mihail Sebastian).

De notat și efortul de analiză globală a Revoluției, ilustrat în aceeași revistă de Ion Biberi (*Semnificația generală a Revoluției franceze*)³³ sau de Ilie Constantinovschi care își propusese să demonstreze în paginile *Insemnărilor ieșene* că Revoluția era « o emanație a materialismului istoric »³⁴.

Revista *Azi*, condusă de Zaharia Stancu, marca și ea evenimentul prin articole de interes special. D. Corbea evoca *Un diplomat din timpul Revoluției franceze: Stamaty*, figură interesantă pentru istoria țărilor române din vremea Revoluției³⁵, iar Ion Călugăru făcea o paralelă între activitatea lui Simolin, ambasadorul Rusiei pe lângă Ludovic XVI, și misiunea lui Paléologue, ambasadorul Franței la curtea ultimilor Romanovi, pentru a desluși « simbolul diplomației rutinare, derutată la răspîntia unui ev. nou. Nici știința, nici experiența — conchidea cu tîlc autorul — nu folosea în astfel de împrejurări »³⁶.

În fine, alt autor a avut inițiativa să întocmească tot atunci un « calendar » al Revoluției, cuprinzînd principalele evenimente dintre 5 mai 1789 și 9 noiembrie 1799, între care data de 14 iulie se dovedea « la plus significative, car c'est alors qu'on détruisent le symbole du despotisme absolu »³⁷.

Referirile la Revoluția franceză în presa vremii erau însă mai bogate decît am putut sugera aici, unele în cuprinsul unor eseuri de mai largă cuprindere, ca în *Scrisorile din Paris* ale lui Eugen Ionescu³⁸, altele în articole oarecum « de ocazie » menite să marcheze sărbătoarea de la 14 iulie, dar nu lipsite de idei interesante³⁹.

Alături de asemenea eforturi originale de omagiere și regîndire a Revoluției, revistele au publicat atunci și fragmente din exegeza universală sau recenzii despre

Lors de la creation de la Garde nationale, au

moment des troubles de juillet 1789,

on envisagea

de doter

cette force

armée bour-

geoise d'un

etendard

inspire de ce-

lui des legions

romaines.



Proiect de stindard pentru « Garda națională »

cîteva din lucrările mai de seamă ⁴⁰. *Le Moment* din București publica articolul lui Jean Prévost (*Le Cent-Cinquantième anniversaire de la Révolution française*), articol fără idei deosebite ⁴¹, în vreme ce *Curentul* reproducea eseu istoricului francez Joseph Barthélemy din *Le Temps*, în care rezuma o problematică viu disputată în Franța ⁴², iar Francisco Madrid prezenta paragrafele despre Revoluție din cartea lui Henri Robert, *Les grandes procès de l'histoire* ⁴³. Revista mai publicase un grupaj interesant de texte, sub titlul: *Mari poeți și ginditori germani despre Revoluția franceză*, spicuiind cîteva din opiniile de referință dintr-un spațiu în care evenimentul a fost privit în general cu mai puțină simpatie ⁴⁴.

Din schița făcută aici se înțelege că a fost de viu interesul pentru Revoluția franceză în publicistica românească a anului 1939. Chiar în condițiile în care presa n-a mai avut ponderea dinaintea dictaturii regale, ea continua să fie expresia cea mai fidelă a tonusului cultural și a direcțiilor de idei ale vremii.

În sondarea prin intermediul ei a opiniei publice, un interes deosebit prezenta și ancheta revistei *Azi* cu întrebarea: *Ce părere aveți despre Revoluția franceză?* adresată citorva oameni de seamă, care se întâlneau în critica evenimentului.

Revoluția franceză? «Nu mi-a dat nici un premiu» — răspundea ironic Ion Pilat. Alte răspunsuri nu erau mai puțin îndrăznețe: «Revoluția franceză este franceză: așa că zadarnic încercați să mă inspirați pe o pantă străină» — Ion Simionescu; «La noi la Iași, pe ulița copilăriei, sub zarzării înfloriți și caișii în floare, plantați de bunicul, revoluția franceză a mers pînă la Napoleon, un fel de cerdac al Revoluției» — Ionel Teodoreanu. De aici și concluzia celui care se realizase ancheta: că aceste răspunsuri bine simțite vor produce o mare revoluție în gîndirea românească ⁴⁵.

Concluzie nu mai puțin ironică, desigur, confirmînd și rolul ce a revenit presei în stimularea atenției față de evenimentul sărbătorit. Cu toate acestea, din cele 250 de reviste și 95 de ziare răsfoite de noi pentru nevoile analizei de față, doar aproape 30 au marcat evenimentul într-un fel sau altul. Acestea din urmă reprezentau însă gazetele importante ale vremii, ceea ce e sugestiv pentru audiența considerabilă de care s-a bucurat Revoluția la 1939, cea mai însemnată audiență, poate, din lunga sa receptare în spațiul românesc. Contribuția presei se dovedește cu atît mai notabilă cu cît revistele de specialitate istorică n-au atras în vreun fel atenția asupra evenimentului de la 1789 sau a istoriografiei sale.

Multe atitudini s-au manifestat însă în afara coloanelor presei. Este chiar cazul regelui Carol II care, în ziua de vineri, 14 iulie nota în jurnalul său: «Cum acest eveniment a schimbat fața lumii. S-a revenit în ultimii ani asupra multor utopii ale ei, dar anumite principii fundamentale ale drepturilor omului, tot rămîn», pentru ca, peste o zi, tot el să mai însemne și veștile de la Paris despre parada ce «a fost un triumf, mai ales prin participarea trupelor britanice».

Din mărturiile evocate pînă aici se înțelege că societatea românească marcase — prin intermediul presei mai ales — marea aniversare a poporului francez. Pe aceeași cale s-au formulat și mesajele prietenești, regăsite în multe din articolele dedicate lui 14 iulie: «Poporul român — se scria în *Universul* — credincios neuitatelor amintiri a sacrificiilor comune din timpul războiului mondial și mîndru de originea lor comună se descoperă în fața Tricolorului francez și trimite Franței frătescul lui salut» ⁴⁶; «Noi — arăta Mircea Bârsan în *Iașul* — cei care credem în ideea Revoluției franceze, ne descoperim în fața tricolorului libertar și ne înfiorăm de acea indicibilă emoție pe care ne-o strecoară în suflet totdeauna accentele celui mai impetuos imn al pămîntului: înaripata și electrizanta *Marsellez*, emancipatoare a celei mai mari biruințe omenești» ⁴⁷. Un salut la fel de generos venea și din partea *Opinii* leșene care dorea Franței la sărbătorirea Revoluției «din tot sufletul nostru

romănesc ca izbînda să fie deplină pentru binele întregii omeniri »⁴⁸ sau din partea ziarului de limbă franceză *L'Indépendance roumaine*, ce se făcea mesager al României care « adresse à la France ses sentiments fraternels de reconnaissance et d'indescrutable affection »⁴⁹.

Presa română devenea astfel ca și în alte rînduri expresia unei mai largi opinii, îndeplinind într-un fel ceea ce nu s-a făcut, după cum se pare, sub raport oficial; parlamentul țării intrase în obișnuita vacanță la 11 iulie, fără ca în lucrările sale să răzbată vreun gînd legat de sărbătoarea franceză, așa cum se întîmplase spre exemplu la Buenos Aires unde Camera deputaților adresase Franței un mesaj de salut. Nu avem apoi nici un indiciu prin știrile ce ar fi putut să ajungă în presă că regele sau guvernul ar fi procedat astfel, ziarele vremii informîndu-și în schimb cititorii despre telegramele adresate Franței de împăratul Japoniei sau de regele Angliei⁵⁰.

Semnificația unei sărbători și imaginea Revoluției

Nimic nu explică mai bine interesul pentru Revoluția franceză în momentul respectiv decît semnificația pe care o dobîndea sărbătorirea ei. Peste numeroasele deosebiri de vederi în judecarea Revoluției, sărbătorirea în sine s-a bucurat de un impresionant consens. « De dreapta sau de stînga — observa un colaborator al ziarului *lașul* — francezul e pătruns de un adevărat patriotism și în clipa cea mare toți vor fi pe o singură linie ideologică: aceea a tranșelor »⁵¹. « Nu numai Parisul și Franța, ci și milioane de cetățeni ai întregului imperiu (*sic!*) francez — preciza altcineva — vor comemora în bucurie Federația din 1790 (...), astfel încît întreaga țară, întregul imperiu va fi unit (*sic!*) în același sentiment de fraternitate și bucurie »⁵². Chiar și pentru cineva care nu putea să admire « sadicele figuri ale Revoluției », era clar că, în împrejurările momentului, comemorarea de la Paris avea « o semnificație care se cere subliniată »⁵³.

Nu erau greu de înțeles împrejurările la care se făcea aluzie. Un articol se referea de altfel la ele, pomenind « furtunile istorice » sub al căror semn se comemorau cei 150 de ani de la Marea Revoluție: « Pe alocuri au fost aprinse din nou ruguri simbolice în fața cărora defilează cortegii alegorice și se desfășoară ceremonii mîstice », nu în cinstea zeiței Rațiunii, ci a zeului Focului și războiului⁵⁴. Apelul stăruitor la valorile Revoluției slujea astfel o strategie defensivă bine sesizată de Eugen Ionescu: « Cine rățăcește prin Paris, în zilele de 13, 14 și 15 iulie e ulmit de posibilitatea de reactualizare a Revoluției în inimile francezilor de astăzi. Lucrurile petrecute acum 150 de ani recapătă, prin minune, o prezență imensă. Să fie oare — se întreba el — pentru că ideile, victorioase atunci, ale revoluției franceze se strîng, redevin vii, în fața primejdiei mortale ce le amenință azi? Națională și internațională, revoluția franceză se vede amenințată din afară spre înăuntru. O nouă dinamizare, pornită dinăuntru spre afară va gonii oare de la granițele ei (morale și geografice) tot ceea ce este împotriva ei în lumea modernă? »⁵⁵.

Toate aceste frămîntări au conferit sărbătorii Revoluției franceze caracterul unui simbol, precizat încă de președintele Franței în discursul său festiv din 14 iulie și înțeles ca atare și de comentatorii români în coloanele presei. Evocînd situația din Europa « mai mult decît tulbură », G. Spina împărtășea convingerea că « sărbătoarea Revoluției franceze capătă în vremurile de azi caracterul unui simbol »⁵⁶ ca și Traian Colțescu care sublinia de asemenea « înțelesul simbolic al sărbătorii de azi (...) chemat să înalțe inimile și să trezească sentimentul răspunderii și al datoriei »⁵⁷.

De fapt, o impresie destul de comună era aceea că Franța nu sărbătorea atunci atât trecutul în sine cât o sumă de valori afirmate în timpul Revoluției și necesare cu atât mai mult în amintirile împrejurări. Ce a fost în fond 14 iulie 1939? Răspunsul lui Paul Bastid, deputat și fost ministru al Franței, publicat câteva zile după data memorabilă în jurnalul bucureștean *Le Moment*, se dovedea sugestiv în acest sens, identificând Franța Marii Revoluții cu Franța drepturilor omului sau cu Franța pregătită să-și apere frontierele naționale⁵⁸. Este ceea ce sesizase și cronicarul de la *Timpu*, incitat de aceeași întrebare. Ce se sărbătorea la 14 iulie? «Luarea Bastiliei — spun calendarele. Dar francezul căruia cineva i-ar aminti acest sens al parăzii ar da din umeri. Luarea Bastiliei mai este amintită doar în cărțile de școală, în întruniri restrânse de partizani, în discuțiile istoricilor care se ceartă să lămurească dacă Revoluția franceză trebuie privită ca un bloc (...) Ceea ce sărbătorește Franța în această zi de 14 iulie este cu totul altceva: este mândria națională, este încrederea în puterile naționale, este dragostea pentru armata națională» într-un moment în care țara și-a redobândit coeziunea internă. Așa încît evocarea de la 14 iulie apărea a fi închinată mai curînd clipei de față decît trecutului. «O trecere în revistă a puterii morale și materiale a Franței, aceasta este sărbătoarea din 14 iulie»⁵⁹.

Parada militară și discursurile publice aveau o semnificație cu atât mai mare în starea de spirit a momentului. Ele inculcau încredere în vitalitatea Franței, hotărîrea ei de a apăra pacea în continent, principiile democrației și ale libertății, zăgăduind astfel politica de forță și dictat astelor fasciste. «Demonstrația aceasta — scria un observator — a avut darul să întărească nu numai la Paris și în Franța, ci pînă departe în lume speranțele că mai există garanții împotriva grozăviilor unui război. Nu rămîneți cu această impresie după ce ați ascultat la radio sau ați citit știrile în ziare asupra sărbătorilor de ieri? Acesta e adevărul (...). Sărbătoarea națională a Franței eterne s-a desfășurat sub semnul unei străluciri care reflectează patriotismul unui mare popor, accentul ce-l pune pe libertățile și posibilitățile lui de a garanta pacea pe pămînt»⁶⁰.

Ideea era vehiculată în mai multe gazete. *Universul* prezenta manifestările de la 14 iulie și ca o dovadă a faptului că, dorind pacea, poporul francez «e tot atât de hotărît s-o apere cu toate forțele lui naționale»⁶¹. *Timpu* sesiza consensual că «în războiul nervilor și în încordarea generală, poporul francez dovedește o minunată stăpînire de sine și o înfrățire mereu reînnoită», aducîndu-și astfel contribuția neprețuită la pacea lumii⁶². Impresia era întărită de garanțiile pe care Franța le făcuse cunoscute cabinetelor diplomatice în contextul agresiv al momentului. În acest sens, presa română publicase interviul acordat de Georges Bonnet, ministrul de externe al Franței, în ziarul iugoslav *Politika*: «Europa nu poate trăi într-un regim al forței. Franța, la rîndul ei, nu-l acceptă. De aceea este hotărîtă să pună toate forțele ei în serviciul păcii și al independenței popoarelor»⁶³. Autorul altui articol găsea chiar temeiul să compare situația politică a continentului la 14 iulie 1939 cu aceea din Franța la 14 iulie 1789, cu deosebirea că «statele mici ale Europei apar în situația claselor sociale de jos ale Franței de acum 150 de ani, așa cum statele expansioniste și agresoare seamănă leic cu absolutismul ultimilor Ludovici și cu nobilimea»⁶⁴.

În această diviziune a tendințelor, Franța însăși era întruchiparea spiritului Revoluției a cărui moștenire se dovedea în primejdie și trebuia salvată. *Spiritul Revoluției franceze*! Acesta era și subiectul expunerii lui Spitzmüller, însărcinatul pentru Afacerile Străine al Franței la acțiunea comemorativă de la Ambasada franceză din București⁶⁵.

Prezent la Paris cu ocazia festivităților zilei naționale, G. Ivașcu sesizase la fața locului «cît de viu este încă spiritul Revoluției în Franța»⁶⁶, în vreme ce N. I. Popa sublinia necesitatea acestui generos spirit «în mijlocul încordării cris-pate dintre cele două grupări de popoare, democratice și totalitare»⁶⁷.

Care era însă acest spirit? A-l defini însemna în fond a medita la însăși sensul Revoluției, ceea ce au făcut-o și intelectualii români, sub tensiunea evenimentelor și în ambianța aniversară a zilei.



Euforia biruinței

Să precizăm că aspectele propriu-zise ale istoriei Revoluției franceze s-au aflat mai puțin în preocupările lor. Discuțiile despre considerarea ei în bloc au fost prea vagi iar întrebarea născută din drama lui Sardou, *Thermidor*, era adusă în atenție doar prin traducerea unui fragment din Joseph Barthélemy, axat și acesta însă pe reconstituirea împrejurărilor în care, data de 14 iulie a devenit sărbătoarea națională a Franței, în urma propunerii făcută de istoricul Henri Martin (1880) ⁶⁸.

S-a stăruit, în schimb, asupra cauzelor Revoluției, încă un subiect controversat între cei dispuși să vadă în marele eveniment o necesitate istorică sau, în replică, un accident. D. I. Suchianu reflectase în acest sens în *Cuvîntul înainte* ce deschidea numărul despre Revoluție al *Vieșii românești*, scriind că « Revoluția franceză, la drept vorbind, doar s-a terminat în 1789 » ⁶⁹. Idee îndrăzneță, desigur, dar în consens cu imaginea pe care avea s-o schițeze și N. Iorga în conferința sa, atît de sugestivă prin titlu, *Revoluția franceză înainte de Revoluție*, cu deosebirea că istoricul o dezvoltă ca argument al tezei ce nega necesitatea Revoluției de vreme ce ea « era făurită pînă în luna lui septembrie 1789, începînd de foarte multă vreme și tot ce urmează de la 1789 înainte era exploatarea de partid a lucrului odată făcut » ⁷⁰. Eugen Ionescu era de altă părere: « Cine spune că revoluțiile n-au răspuns unor grave necesități istorice — scria el, vizînd o prejudecată curentă — că ar fi fost făcute de nu știu ce mafii; și că ar fi fost doar o înnebunire a lumii de către cîțiva oameni secreți și îndrăcîți — e cu desăvîrșire stupid » ⁷¹.

Ca pretutindeni, perspectiva asupra evenimentului era marcată considerabil de ideologii și sentimente, de la cele de stînga la cele de dreapta, făcînd ca unii să pledeze pentru Robespierre, iar alții să suspine după Vechiul Regim ⁷². Totuși, exceptînd răspunsurile destul de zeflemitoare, reproduse laconic de ancheta revistei *Azi* ⁷³, în publicistica zilei nu s-au întrezărit opinii total negatoare. O notă discordantă față de Impresia comună se distingea în *Porunca vremii*, într-un articol ce sublinia oroarea față de « sadicele figuri » și față de « aspectele monstruoase ale Revoluției ». Dar și în acest caz, autorul se vedea silit să admită că « la 1789 poporul francez și-a manifestat din plin virtuțile sale naționale, aspirațiile lui către libertate și dorința sa de Independență » ⁷⁴.

Privită de pe pozițiile creștinismului, Revoluția inspira o imagine și mai sceptică într-un articol din *Cultura creștină*. Ea îi apărea autorului asemenea unei fioroase cutii a Pandorei, izvorul nenorocirilor și al neliniștilor ce amenințau însăși existența civilizației. Îi reproșă — între altele — că idealurile ei de libertate, egalitate, fraternitate — creștine în fond — au fost golite de orice conținut și transformate în « idoli abstracți și inumani » din care au rodit apoi « fatalul dezmăț al libertinajului moral și intelectual ». S-a spus că Revoluția a creat o epocă cu totul nouă? Dar în viața lumii nu există nicăieri salturi și istoria nu a cunoscut nicidecum ruperi totale cu trecutul. Cu atît mai mult, o judecată prea categorică despre Revoluție s-ar fi dovedit « o îndrăzneală absurdă », fiindcă un fenomen atît de complex nu putea să nu lase loc liber celor mai variate interpretări. Faptul în sine arăta astfel « însemnătatea hotărîtoare pe care a avut-o în determinarea destinului european ». Dar, în aprecierea sa, autorul acestor rînduri lăsa să se înțeleagă marile sale dileme. « Creștinul care privește valorile zbuclumului uman prin ocheanul veșniciei, (...) va vedea în drama pornită la 1789 o mare experiență, una din acelea pe care le încearcă mereu neastîmpărul omenesc. Îi va constata cu obiectivitate umbrele și luminile » ⁷⁵.

Aceeași imagine a Revoluției, ca « amestec de bine și rău, de valori spirituale și elemente demoniace » o întărea și Eugen Ionescu, convins că « rezultatele revoluțiilor au însemnat o permanentă cădere ». Asemenea lor, Revoluția franceză

s-a degradat din momentul în care a devenit regim, « adică statică, conservatoare, administrativă »⁷⁶.

Cît erau de îndreptăţite asemenea obiecţii?

Replicînd, fără a se angaja într-o polemică autentică, alţii — precum Zaharia Stancu — au pus mai presus de faptele în sine ale Revoluţiei bilanţul ei, un bilanţ ce se dovedea deosebit de important⁷⁷. Dar bilanţul în cauză lăsa cel mai bine să se înţeleagă ideile ce cîntăreau mai greu în acel moment în analiza Revoluţiei. Nu întîmplător, problema omului şi a demnităţii sale devenise atît de însemnată în preţuirea Revoluţiei într-un moment în care — după cum se observa atunci — regimurile « subjugă pe individ în folosul colectivităţii şi tind să facă din naţiune o masă omogenă, obligată să primească forma pe care i-o dă o cîrmuire necontrolabilă ». Să fie oare atare concepţii « mai potrivite nevoilor moderne? » Cel care îşi punea întrebarea lăsa răspunsul în seama timpului, singurul capabil — credea el — să verifice « valoarea unor astfel de sisteme ». Admitea însă, în ceea ce priveşte Revoluţia franceză, exagerarea accentului pus pe libertate, căci, după cum preciza mai departe « libertatea fără autoritate devine anarhie şi duce astfel la propria ei dispariţie »; de aici, convingerea că « adevărata garanţie a libertăţilor este ordinea, dar ordinea liber consimţită; astfel ea riscă să degenereze într-o asuprire şi într-o nouă Bastilie »⁷⁸. Aceasta era şi marea lecţie pe care Revoluţia franceză a oferit-o umanităţii şi care nu înceta să fie actuală după 150 de ani de la izbucnirea sa. Dilemele pe care autorul acestor rînduri le supunea discuţiei nu erau, într-adevăr, de ocolit. La ele se referea şi autorul unui articol din *Glasul Bucovinei*, convins de criza acută a individualismului prin care trecea omenirea în acele momente: « La toate răspîntiile se strigă că nu am mai avea nevoie de individualităţi, ci numai de colectivităţi. Mai pretutindeni se preconizează necesitatea de integrare pînă la dispariţia individului în forme colective. Şi marea Revoluţie franceză, cît şi toate consecinţele ei istorice au dovedit timp de una sută cincizeci de ani că între individ şi colectivitate numai un singur raport poate dăinui: armonia, adică maximum de libertate şi egalitate legală a individului în cadrul societăţii şi maximum de realizare umană a societăţii prin individ. Să meditam asupra acestui adevăr »⁷⁹.

Într-adevăr, multe spirite ale vremii au meditat în acest sens, între ele şi D. I. Suchianu, convins că « sunt puşine locuri pe lume care să merite atît de deplin onoarea unei comemorări festive ca această idee franceză a respectării omului — nu a supraomului din quattrocento, omniscient şi omnicompetent, ci a omului pur şi simplu, cu ale sale slăbiciuni şi păcate ». Cu această remarcă, el îndrepta de altfel şi meditaţia spre una din mutaţiile produse de Revoluţie prin crearea unui nou tip de om şi individualism care au fost mai complexe, dar şi mai confuze, marcînd « succesul complicării progresive a societăţii omeneşti »⁸⁰.

Eugen Ionescu dezvoltase o idee asemănătoare. El ştia să discearnă mutaţia Revoluţiei franceze care, însemnînd căderea unor valori — a ideii de Dumnezeu mai ales — propunea, în schimb, « o înaltă idee despre om, demnitatea şi libertatea lui, despre dragoste şi dreptate, care aproape compensau căderea de pe celălalt plan »; dacă totuşi, ca o « cruntă ironie », revoluţiunile moderne au dus în final la o « depersonalizare » a fiinţei umane, anul revoluţiei de la 1789 se dovedea încă plin de valoare umană (democraţie, răspundere, personalitate, libertate, naţionalism), iar mîndria, curajul, nobleţea şi idealurile sale « erau magnifice », în contrast cu opera veacului XIX, cînd « democraţia a devenit demagogie şi burghezia capitalistă incomparabil mai odioasă decît nobilii din secolul XVIII »⁸¹.

Preţuirea Revoluţiei din perspectiva operei ei umane era ilustrată şi de Ion Biberi, încă unul dintre cei dispuşi să admită că « tîlcul Revoluţiei este mai adînc,

mai dramatic, pentru că acest fapt nu exprimă numai un răspuns teoretic la problema condiției umane, ci pentru că oferă o formulare clară și definitivă a poziției individualității omenеști în istorie și în viață»⁸³. El analiza de fapt *Semnificația generală a Revoluției franceze* — cum se înțelegea chiar din titlul articolului său —, indicînd cîteva din conotațiile curente: o afirmare a demnității și libertății umane; «un îndreptar, un așezămînt de civilizație care depășește secolul și devine un ideal permanent»; «un termen de evoluție în istoria umanității»; în fine, «un mare stil de viață, punct de plecare pentru un nou ev istoric».

O nouă condiție umană — aceasta părea a fi deviza asociată cel mai frecvent Revoluției franceze, indispensabil legată de problema drepturilor omului. Nu întîmplător, Édouard Herriot văzuse în Declarația drepturilor omului «actul de naștere oficial al Revoluției»⁸⁴, în vreme ce P. Bastid identifica Franța Revoluției cu Franța drepturilor omului⁸⁵. Ideea a fost în consecință subliniată stăruitor și de presa română, iar revista *Azi* publica — gest simbolic — Declarația drepturilor omului și cetățeanului⁸⁶ ca *memento* al vechilor cuceriri revoluționare, pe care statele totalitariste le-au încălcat.

Democrația, alt ideal de seamă al generației de la 1939, a ocupat un loc nu mai puțin însemnat în reprezentarea Revoluției. «Toți cei ce iubesc democrația — scria în acest sens un autor — și cred hotărît în țelurile ei finale, se vor alătura sărbătorii de la 14 iulie și pentru ceea ce Franța înseamnă în conștiința europeană ca păstrătoare a marilor tradiții democratice»⁸⁶.

În același fel a fost evocat idealul de libertate, «le bien suprême de tout homme digne de ce nom» — cum aprecia alt autor, pentru care «la fête de la France républicaine est surtout de la France de la liberté»⁸⁷.

Importanța Revoluției în această privință era inseparabil legată de impactul marilor ei idei și principii dincolo de hotarele Franței. La un asemenea aspect meditasе D. I. Suchianu cu o lună înaintea sărbătorii de la 14 iulie. În chip ciudat, gîndurile sale pe această temă s-au născut tocmai cînd se afla la Berlin, la mormîntul Eroului Necunoscut — altă idee franceză — și ele l-au făcut să-și reprezinte ziua simbol a Revoluției drept «cel mai impresionant *Drang nach Osten* din cîte a cunoscut Istoria, cu mult mai energic și mai eficace decît acel al lui Machedon, sau al Imperiului Roman», căci — preciza el — popoarele continentului «au primit de la Franța gustul de neatîrnare și au învățat — mai bine sau mai rău — să fie patrioți»⁸⁸. Este imaginea asociată mereu Revoluției, capabilă să explice prestigiul de care ea s-a bucurat în acel iulie 1939. Zaharia Stancu atrăgea atenția asupra ei din aceeași perspectivă, convins că Revoluția «a rupt zăgăzurile cari împiedecau mersul înainte al omenirii și a înrădăcinat în inima fiecărui om dorul de libertate»⁸⁹. Cum a fost posibilă o asemenea putere de influență? «Miracolul francez» pe care se străduia să-l explice și Cezar Petrescu putea fi descifrat prin intermediul acelei lui eveniment, rezultat al eroismului colectiv al poporului. Ilustrarea sa nu se cuvine căutată — preciza el — pe cîmpurile de bătălii napoleoniene, nici la Verdun, ci în cămăruța întunecoasă din Rue Sevrandon, unde, pe vremea Revoluției franceze, matematicianul și filosoful Condorcet, destinat execuției pe eșafod, înainte de a se otrăvi ca să-și cruțe gîtul de ghilotină, cu seninătatea cea mai desăvîrșită și mai optimistă scria ultimile file din generoasa-l *Esquisse d'un tableau historique de l'esprit humain*. Aceasta era în fond atitudinea eroică a francezului «de ori-cînd, de oriunde»⁹⁰ și ea a înnobilit omenirea. Cazul lui Camille Desmoulin încă era instructiv, slujind ca valoare de simbol pentru «la tragédie authentique vécue pour la France à une heure de sacrifice qui n'a pas été égale dans l'histoire»⁹¹. Aceasta era Franța «micilor eroisme» pe care o evocase Cezar Petrescu. Publicistica românească a vremii a încercat nu numai să o evoce, ci și să o explice.

«Revoluția a murit — scria Mircea Bârsan — dar au rămas ideile sale care sunt nemuritoare, veșnic prezente; la fiecare răspîntie a istoriei, la fiecare transformare a orînduielilor sociale, la fiecare împlinire a noului ideal de pace, justiție și prosperitate a umanității»⁹².

O asemenea răspîntie a istoriei se anunțase la 1939. Într-o vreme cînd regimurile totalitare vizau tocmai negarea totală a valorilor create de Marea Revoluție, apelul la ele se vădea cu atît mai însemnat. Paradoxal era doar faptul — bine sesizat de N. I. Popa — că Revoluția se dovedea încolțită de propriile ei creații. «Marea mișcare de acum un secol și jumătate pare menită să reamintească ironic totalitariștilor de azi că sînt doar beneficiarii îndepărtați ai ideologiei de la 1789... Cine a trezit generos naționalitățile europene dacă nu spiritul Revoluției franceze? Și care sunt acum cei mai mari dușmani ai idealurilor liberale dacă nu beneficiarii secolului trecut, constituiți în nații, dar îmbrîncind ideea puterii lor peste alte popoare, în disprețul oricărui respect pentru ființa națională?»⁹³.

Cîteva din judecățile emise atunci își păstrează astfel interesul prin felul în care au plasat analiza Revoluției într-un teritoriu mai problematic, depășind considerabil obișnuitele clișee, cele imprimate de istoriografie mai ales. Din această perspectivă, publicistica a înviorat considerabil critica și modul de reprezentare al marelui eveniment din istoria universală, actualizîndu-i — în circumstanțele momentului — prețioasa moștenire. Mai mult decît atît, a fost meritul presei de a înscrie și mai pregnant Revoluția în atenția publică, făcînd încă o dată conștiința colectivă să vibreze la ea mai înainte ca războiul să întrerupă cursul firesc al vieții.

NOTE

1. Alex. Anestin, «Dragostea de pace a popoarelor», în *Ordinea*, VIII, 1939, nr. 2178, 15 iulie, p. 3.
2. N. Iorga, «Adevărata civilizație» (conferință la radio, 9 iulie), în *Neamul românesc*, XXXIV, 1939, nr. 150, 12 iulie, p. 1.
3. Cf. *Ordinea*, VIII, 1939, nr. 2178, 15 iulie, p. 3.
4. *L'indépendance roumaine*, nr. 19294, 16 iulie, 1939, p. 10.
5. *Ibidem*.
6. Livia Dandara, *România în vîltoarea anului 1939*, București, 1985, p. 6.
7. Gh. Constant, «Alte vremuri, alte moravuri», în *Neamul românesc*, XXXIV, 1939, nr. 142, 2 iulie, p. 1.
8. N. Iorga, «Definiția noii stări de lucruri din România», cuvînt în gîdina Senatului, în *rev. cit.*, nr. 141, 1 iulie, p. 2.
9. N. Iorga, «Frédéric II, roi de Prusse et l'influence française», în *RHSEE*, 1939, p. 201—250. Cf. *Annales de l'Université de Paris*, XIV, 1939, p. 389 și E. Ar. Zaharia, «Conferințele d-lui prof. N. Iorga la Sorbona», în *Suceava*, I, 1939, nr. 151, 8 iulie, p. 2, articol reprodus și în *Neamul românesc*, XXXIV, 1939, nr. 152, 8 iulie, p. 2.
10. Publicată în *Convorbiri literare* LXXII, 1939, p. 272—287.
11. Conferință intitulată «Ordinea burgheză în secolul XVIII și literatura sa» reluată la Iași, publicată apoi în *Însemnări ieșene*, IV, 1939, vol. XI, nr. 7, 1 iulie, p. 98—110.
12. N. I. Popa], «150 de ani de la Revoluția franceză», în *Însemnări ieșene*, IV, 1939, vol. XI, nr. 8, 1 august, p. 316.
13. Publicată în *rev. cit.*, V, 1940, nr. 6, și extras, 30 p.
14. Vezi supra, nota 11.
15. *Neamul românesc*, XXXIV, nr. 154, 16 iulie, p. 3; nr. 19293, 15 iulie, p. 4; *Semnalul*, II, 1939, nr. 427, 15 iulie, p. 5; *Suceava*, I, 1939, nr. 158, 16 iulie, p. 1; *Universul*, LVI, 1939, nr. 192, 16 iulie, p. 9.
16. *Timbul*, 1939, nr. 791, 16 iulie, p. 1.
17. *Opinia*, VIII, 1939, nr. 2178, 15 iulie, p. 3.
18. *Neamul românesc*, 1939, nr. 156, 19 iulie, p. 1, 2.
19. *Universul*, nr. 192, 16 iulie, p. 9.
20. *Rev. cit.*, nr. 190, 14 iulie, p. 2.
21. *L'indépendance roumaine*, nr. 19293, 15 iulie, p. 1.
22. D. I. Suchlanu, «Cuvînt înainte», în *Viața românească*, XXXI, 1939, nr. 7, iulie, p. 5.

23. *România literară*, I, 1939, nr. 16, p. 2.
24. *Ibidem*, p. 1.
25. *Ordinea*, VIII, 1939, nr. 2176, 13 iulie, p. 1; *Semnalul*, II, 1939, nr. 426, 14 iulie, p. 2.
26. *Timpu*, nr. 791, 16 iulie, p. 7.
27. *Ordinea*, nr. cit., p. 1.
28. *Universul*, LVI, nr. 189, 13 iulie, p. 9; nr. 190, 14 iulie, p. 1.
29. *Timpu*, III, nr. 791, 16 iulie, p. 1; *Universul*, LVI, nr. 193, 17 iulie, p. 10; *L'Indépendance roumaine*, nr. 19294, 16 iulie, p. 1.
30. *Azi*, VII, nr. 19, 16 iulie, p. 2-3.
31. *Ordinea*, VIII, 1939, nr. 2178, 15 iulie, p. 3.



Un simbol, Arborele Federației
revoluționare

32. *Azi*, nr. cit., p. 6.
33. *Viața românească*, 1939, iulie, p. 125-127.
34. *Insemnări ieșene*, IV, 1939, vol. XII, nr. 10, 1 octombrie, p. 88-99.
35. *Azi*, VII, 1939, nr. 19, 16 iulie, p. 3, 6.
36. *Rev. cit.*, p. 5.
37. Marius Bejan, « Les grandes journées de la Révolution française », In *Je sais tout de Bucarest*, I, 1939, nr. 3-4, 20 iulie, p. 2-3.
38. *Viața românească*, XXXI, 1939, nr. 8, august, p. 133-137.
39. Em. Cososchi, « Sărbătoarea națională a Franței », In *Glasul Bucovinei*, XXI, 1939, nr. 5670, 16 iulie, p. 5; G. Spina, « Revoluția franceză în lumina istoriei », In *Semnalul*, II, 1939, nr. 427, 15 iulie, p. 1; Sebastian Șerbescu, « 14 iulie 1789 », In *rev. cit.*; Mircea Bârsan, « Ideea Revoluției franceze », In *Iașul*, VIII, 1939, nr. 396, 16 iulie, p. 2 ș.a.

40. Cf. *Viața românească*, 1939, iulie, p. 150—160, recenzii la cărțile lui E. Tarlé, *Napoléon*; A. Mathiez, *Autour de Robespierre*; R. Rolland, *Robespierre* și J. Bainville, *Napoléon*, recenzii de D. Trosć, S.D. Ilie Constantinovschi, M. Ș[e]b[astian].
41. *Le Moment, Journal de Bucarest*, VII, 1939, nr. 1305, 10 iulie, p. 1—2.
42. *Curentul*, XII, 1939, nr. 4104, 16 iulie, p. 8.
43. Francisco Madrid, « 14 juillet », în *Je sais tout de Bucarest*, I, 1939, nr. 3—4, p. 1.
44. *Azi*, VII, 1939, nr. 19, 16 iulie, p. 1.
45. *Ibidem*, p. 8.
46. *Universul*, LVI, 1939, nr. 191, 15 iulie, p. 1.
47. Mircea Bărsan, art. cit.
48. Mircea Grigoriu, « Sărbătoarea națională a Franței », în *Opinia*, XXXVI, 1939, nr. 9690, 15 iulie, p. 1.
49. *L'Indépendance roumaine*, nr. 19.293, 15 iulie, p. 1.
50. Cf. *Timpul*, nr. 791, 16 iulie, p. 11.
51. *Iașul*, VIII, 1939, nr. 405, 27 iulie, p. 2.
52. *Semnul*, II, 1939, nr. 426, 14 iulie, p. 1.
53. I. P. Prundeni, « Franța eroică », în *Porunca vremii*, VIII, 1939, nr. 1400, 13 iulie, p. 1.
54. Ilie Constantinovschi, loc. cit., p. 88.
55. Eugen Ionescu, « Scrisori din Paris de 14 Iulie », în *Viața românească*, XXXI, 1939, nr. 8, p. 133.
56. I. G. Spina, loc. cit.
57. *Ordinea*, VIII, 1939, nr. 2178, 15 iulie, p. 3.
58. *Le Moment*, VII, 1939, nr. 1313, 26 iulie, p. 1, 3: « Ce que fut le 14 juillet 1939 ».
59. « 14 iulie », articol semnat cu inițiala [Timpul], în *Timpul*, III, 1939, nr. 730, 15 iulie, p. 1.
60. Em. Cososchi, loc. cit.
61. *Universul*, LVI, 1939, nr. 191, 15 iulie, p. 1.
62. *Timpul*, III, nr. 730, 15 iulie, p. 1.
63. *Universul*, nr. 192, 16 iulie, p. 1.
64. Lascăr Sebastian, « După 150 de ani », în *Azi*, VII, 1939, nr. 19, 16 iulie, p. 1.
65. *Timpul*, III, nr. 731, 16 iulie, p. 7; *Universul*, LVI, nr. 192, 16 iulie, p. 9.
66. G. Ivașcu, « 1789—1939 », în *Iașul*, VIII, 1939, nr. 397, 17 iulie, p. 2.
67. N. I. Popa, « 150 de ani de la Revoluția franceză », în *Însemnări ieșene*, IV, 1939, vol. XI, nr. 8, 1 august, p. 315.
68. *Curentul*, XII, 1939, nr. 4104, 16 iulie, p. 8.
69. *Viața românească*, 1939, nr. 7, iulie, p. 3.
70. N. Iorga, *Conferințe și prelegeri*, București, 1943, p. 78.
71. *Viața românească*, 1939, nr. 8, august, p. 133.
72. Cf. I. P. Prundeni, loc. cit.
73. *Azi*, nr. cit., p. 6.
74. I. P. Prundeni, loc. cit.
75. « 150 de ani de la Revoluția franceză », în *Cultura creștină*, XIX, 1939, nr. 7—8, p. 502—503. Articol semnat: « a ».
76. Eugen Ionescu, loc. cit., p. 135.
77. *Azi*, loc. cit., p. 1.
78. Sebastian Șerbescu, loc. cit.
79. Articol semnat cu inițialele T.g.c. sub titlul « 1789—1939 », în *Glasul Bucovinei*, XXI, 1939, nr. 5669, 15 iulie, p. 5.
80. D. I. Suchianu, « Cuvînt înainte », în *Viața românească*, XXXI, 1939, nr. 7, iulie, p. 4—5.
81. Eugen Ionescu, loc. cit.
82. *Viața românească*, iulie, 1939, p. 126.
83. *România literară*, I, 1939, nr. 16, p. 2.
84. *Ordinea*, VIII, 1939, nr. 2176, 13 iulie, p. 1.
85. *Azi*, nr. cit., p. 5.
86. Lascăr Sebastian, loc. cit.
87. B.H.L., « 14 juillet », în *L'Indépendance roumaine*, LXIV, 1939, nr. 19.292, 14 iulie, p. 1.
88. D. I. Suchianu, « Actualități culturale europene », în *Revista Fundațiilor Regale*, VI, 1939, nr. 7, 1 iulie, p. 202.
89. *Azi*, loc. cit., p. 1.
90. Cezar Petrescu, « Franța, țara micilor eroisme », în *România literară*, I, 1939, nr. 16, p. 2.
91. Francisco Madrid, loc. cit.
92. Mircea Bărsan, loc. cit.
93. N. I. Popa, loc. cit.



VASILE GORDUZ,
Conversînd
cu o pasăre, bronz

MARIAN ZIDARU, ►
Tabăra de la Măgura

**O ENIGMĂ ȘI UN MIRACOL ISTORIC
POPORUL ROMÂN**



Un text exemplar pentru afirmarea drepturilor naționale

Un destin precipitat către un tragic final, în pragul vârstei de cincizeci de ani, a făcut ca Gheorghe I. Brătianu să nu-și desăvîrșească opera și să nu-și poată redacta memoriile, pentru care avea înclinări, — chiar dacă un singur titlu de carte poate să fie încadrat acestui gen¹. Dar *mărturia, aducerea-aminte*, era inserată uneori în textele sale, și aceasta cu o remarcabilă discreție. Nici o urmă din orgoliul celui care vrea să releve cu orice preț natura excepțională a legăturilor sale sociale și politice. Mărturia reprezintă un document ce nu se află în arhivele cu atât devoțiune și cu atât de strălucite roade cercetate² încă din anii formației sale. Ori de câte ori se regăsesc în țesătura unui studiu, asemenea dezvăluiri memorialistice sînt de natură să aducă, pe lângă toate argumentele disciplinei sale, și pe acela de istorie trăită și, mai ales, să contureze istoria vieții așa cum a fost, pe care nu totdeauna o poate cuprinde litera documentului. Mai amplu prezentate, ne-ar fi revelat, spuse chiar de el, motivațiile demersului său politic ce a stîrnit ani de-a rîndul atîtea neînțelegeri, a dus la atîtea interpretări eronate, răuvoitoare, la atîtea denaturări flagrante ale adevărului. Am fi văzut atunci că tot ceea ce a

¹ File rupte din cartea războiului, Editura Cultura Națională, 1934. Volumul se alcătuiă imediat după consumarea evenimentelor, fragmente fiind publicate în *Neamul Românesc*, condus de N. Iorga. Reamintim că tot într-o publicație editată de N. Iorga, și anume *Revista istorică* (an II, nr. 3—6, mart.—iunie 1916, p. 54—79), Gheorghe I. Brătianu a debutat cu studiul: « O oaste moldovenească acum trei veacuri — Incercări de studii istorice privitoare la vechile optiri românești ». Cu privire la circumstanțele publicării acestui studiu, pe cînd Gheorghe I. Brătianu se afla în ultima clasă de liceu, vezi scrisoarea către N. Iorga din *Magazin istoric*, nr. 5 (194), mai 1983, p. 25—27. Despre file rupte din cartea războiului vezi recenzia lui Perpessicius (*Opere*, 12, Ed. Minerva, 1983, p. 426—427). După opinia criticului cartea aduce: « În bibliografia și la portretul omului de știință, așa cum el ni s-a conturat pînă astăzi, o linie și un ton pe care puțin l-ar fi bănuit. Socotite drept « păcate ale tineretelor » de autorul lor chiar, ele sînt departe de a fi măcar niște păcate literare. Pînă într-altă emoție discretă de care sînt îmbibate aceste însemnări se comunică și alcătuiește o mărturie caldă a atmosferei acelor vremi de deznădejde și credință (...) Creionate pe filele de calendar ale cîtorva date memorabile, ele ajung, totuși, să dea o imagine pucernică, și de stărire de atunci și de seara sufletească a voluntarului, care le-a asistat ». Și după ce onumără principalele direcții ale zilelor de luptă relevată de memorialist, criticul le apreciază drept: « tot atîtea ecouri autentice, cu auzul mai impresionant, cu cît literatura din ele este abia simțită ». În concluzie, Perpessicius spune: « File rupte din cartea războiului îmbogățesc literatura noastră de război cu unul din cele mai prețioase documentare ». În *Istoria literaturii române*, G. Călinescu aprecia la rîndul său volumul lui Gheorghe Brătianu: « Interesante creionări ale atmosferei psihice din războiul pentru întregire ale unui ochi ce știe să surprindă dramaticul și să dozeze rece umanitatea ».

² Vezi de exemplu, pe lângă studiile publicate în periodice imediat după primul război mondial, *Actes des notables génois de Pera et de Caffa de la fin du treizième siècle*, Bucarest, 1927 și *Recherches sur le commerce génois sur la Mer Noire au XIII^e siècle*, Paris, 1929. Bibliografia lucrărilor sale în Georges I. Brătianu: *La mer Noire*, München, 1969 (redactată de V. Laurent) și Gheorghe I. Brătianu, *Marea Neagră*, I—II, Ed. Meridiane, București, 1988, vol. II, p. 307—329 aparținînd lui V. Spînel.

întreprins Gheorghe I. Brătianu stă sub semnul coerenței și al organicității, că istoricul a fost un om de acțiune iar acțiunea omului a fost vegheată de înțelepciunea și cumpătarea istoricului. A unui istoric care nu și-a conceput menirea doar în lumea arhivelor și a bibliotecilor — frecventate nu numai în prima tinerețe, rămânând un sîrguincios cercetător al lor pînă cînd împrejurări vitrege l-au făcut să aibă acces numai la propria bibliotecă și, după aceea, să nu mai poată vedea litera nici unei cărți. A unui istoric vădînd o adevărată aviditate a noutății, apropiindu-și, prin lecturi sistematice și la zi, direcțiile de afirmare ale istoriografiei mondiale. A unui istoric care — unind cercetarea necontenită a izvoarelor cu studierea și aplicarea metodelor moderne de investigație — și-a conceput profesiunea ca o misiune, îndeplinită cu strictețea omului de știință și cu ardoarea patriotului ce nu se poate retrage într-o olimpiadă indiferență, cînd drepturile

VASILE GORDUZ. Emblemă, bronz

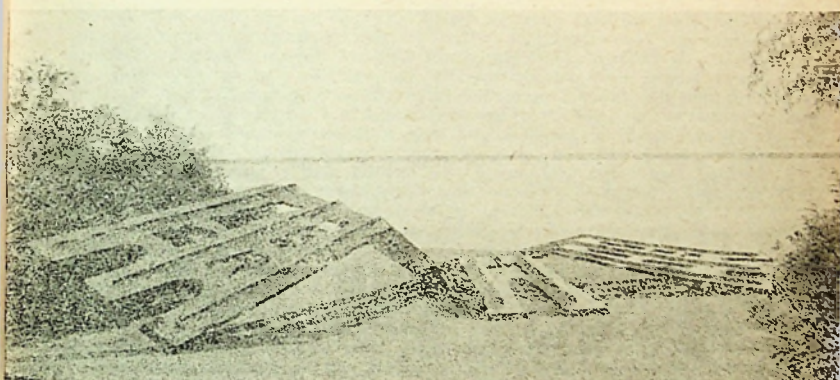


țării sînt nesocotite și lezate. L-a avut drept model pe N. Iorga? Cei care ne-am ocupat pînă acum de viața și opera lui Gheorghe I. Brătianu am pus în evidență numeroasele și, pentru începuturile confratelui mai tînăr, *decisivele* acte de încurajare, ca și interferențele biografice, politice și științifice de-a lungul a două decenii, cît numele lor s-au asociat și, s-au despărțit, nu o dată în mod public. Dar, mai presus de toate aceste episoade care au marcat cele două existențe de istorici și oameni politici, se află legăturile esențiale, profunde, care trec dincolo de o neînțelegere momentană, de o izbucnire temperamentală, de o rezervă conjuncturală. Pe cea dintîi am pus-o în lumină în studiul dedicat lui Gheorghe I. Brătianu în anul 1980, și anume faptul că N. Iorga a avut o constantă și nedezmîntită prețuire pentru *omul de știință* Gheorghe I. Brătianu, ale cărui merite le-a evidențiat nu numai în numeroasele sale dări de seamă asupra lucrărilor acestuia, dar și în însemnările sale zilnice, cînd menționează, de pildă, toate aprecierile de care acesta s-a bucurat la Congresele internaționale unde au participat împreună. Aflat numai cu sine, desprins de contingentul confruntărilor cotidiene, N. Iorga exprima în aceste însemnări de seară adevărul adînc al sufletului său.

Pe cea de a doua am relevat-o de asemenea cînd, deschizînd studiul nostru despre Gheorghe I. Brătianu, am arătat că istoricul a făcut parte din generația care a receptat suflutește idealurile societății românești din primele două decenii ale secolului nostru, cînd unitatea națională devenise nu numai stîndard de luptă, ci înșăși rațiunea de a fi a poporului și în consecință a intelectualității. Într-un text cu caracter mai degrabă comemorativ — primul articol care s-a publicat în țara noastră după încetarea din viață a lui N. Iorga — Gheorghe I. Brătianu trasează imaginea anilor formației sale, încadrînd demersul marelui savant în contextul moral pe care acesta l-a ilustrat. Spunea cu franchețe: «în zilele pe care le trăim, o singură latură a acțiunii lui Nicolae Iorga trebuie să fie pururi vie în amintirea noastră: lupta sa de decenii pentru afirmarea și biruința idealului național».

Ar fi, desigur, o eroare și o nedreptate să ni-l înfățișăm izolat în manifestarea acestor revendicări. Născut acum șaptezeci de ani, el aparține acelei generații de întregitori de hotare, urmași vrednici ai aceleia a întemeietorilor și ctitorilor României moderne. Oameni de Stat, învățați, scriitori, deasupra curențelor diverse de gîndire și de păreri, i-a unit, din vîrsta copilăriei și de pe băncile școlii, o credință și o voință: aceea de a așeza neamul în marginile firești ale drepturilor și ale năzuințelor sale. Puteau fi desigur vederi deosebite în ce privește mijloacele și momentul: unii se arătau stăpîniți de misiunea României la porțile Răsăritului, alții rîvneau să asigure mai întîi apărării sale viitoare, cetatea firească a munților. Dar nici unul nu așeza vreun gînd de partid sau de facțiune deasupra nației, nici unul nu concepea datorie mai înaltă și mai imperioasă decît lupta pentru dreptatea ei, ce va să vie (...). S-au adus pe urmă critici, mai mult sau mai puțin întemeiate, cu deosebire scrierilor istorice: s-a vorbit, mai ales de către vecinii noștri de la Apus și de la Miazăzi, de o deformare patriotică a științei și gîndirii românești: aceasta a fost marea învinuire pe care au îndreptat-o împotriva lui Nicolae Iorga. S-a văzut însă de-abia acum, cu ce diabolică iscusință știuseră să întoarcă aceleași arme în folosul lor, și, sub masca unei restabiliri a adevărului, să ducă, la rîndul lor o luptă totală și totalitară împotriva „unității românești”¹.

¹ Gheorghe I. Brătianu, « Nicolae Iorga », *Revista Fundațiilor Regale*, anul VIII, 1 aprilie 1941, nr. 4, p. 3—5.



CONSTANTIN POPOVICI, Tabăra de sculptură Galați

Este, după opinia noastră, un text care are o dublă valoare: de mărturie, deoarece aceste rînduri sintetizează starea de spirit a societății românești din primele două decenii ale secolului, și de profesiune de credință — deoarece *ideea națională* a constituit permanența gândirii sale. Afirmăția noastră poate să pară hazardată — dat fiind locul eminent pe care Gheorghe Brătianu îl ocupă pe tărîmul studierii istoriei vieții bizantine, recunoscut și citat ca atare de toți marii specialiști în materie. Dar acest gînditor modern, care vădea largi deschideri către universalitatea fenomenului istoric, avea totdeauna în vedere istoria țării sale pe care o simțea și o trăia sufletește, fără ca nici un moment această stare afectivă să-l facă să se abată de la rigorile impuse de adevărul faptelor.

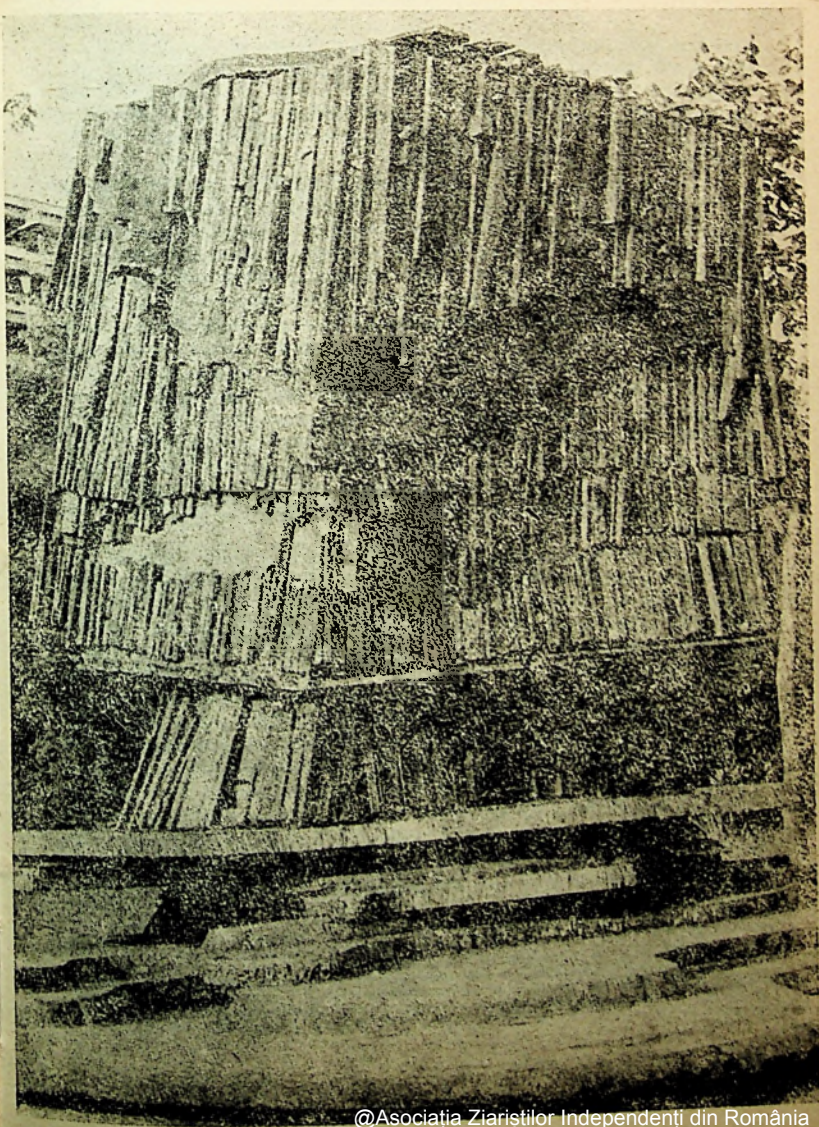
Răspunsul pe care îl dă ziarului *Uj Magyarság*, care comentase lecția de deschidere la cursul de istorie universală ținută de Gheorghe I. Brătianu în ziua de 11 noiembrie 1940, la Universitatea din București, vine să lumineze liniile de contînuitate între magistru și discipol. Recuzînd ziaristului ce-i comenta lecția, competența de a compara metoda lui N. Iorga cu cea folosită de el, însuși Gheorghe I. Brătianu avea să spună: « Dacă însă, după cum mi se pare, aluzia în ce privește pe prof. Iorga și opera ce am de îndeplinit aici s-a făcut la acțiunea pentru deșteptarea și menținerea conștiinței naționale pe care prof. Iorga a avut-o altădată, înainte de 1916 și în timpul războiului de întregire, atunci declar că primesc această comparație cu satisfacție și chiar cu mîndrie ». Această declarație publică, făcută în plină desfășurare a teroarei legionare, cînd numele lui N. Iorga era ostracizat și persoana lui supusă amenințărilor care aveau să-i aducă peste cîteva zile moartea, este semnificativă pentru integritatea de caracter și demnitatea dovedite fără compromisuri și fără a ceda conjuncturii. Dacă în privința metodei, drumurile lui Gheorghe I. Brătianu n-au mai fost identice cu cele ale lui N. Iorga, modelul mentorului tinereții a acționat asupra sa chiar și în anii deplinei maturități, pe o direcție esențială: acțiunea în lupta pentru afirmarea conștiinței naționale și pentru apărarea drepturilor naționale. Ceea ce atestă că modelul N. Iorga a cuprins

planuri mult mai largi, mult mai complexe și mult mai persistente decât metoda sa istoriografică — determinată de timp, de ambianța studiilor, de structurile intelectuale ale anilor formației. Aproximarea dintre N. Iorga și Gheorghe I. Brătianu nu se rezumă la coincidențe biografice, la gesturi de o exemplară generozitate de-o parte și de juvenilă recunoștință de cealaltă parte, ci semnifică una din direcțiile esențiale ale spiritualității noastre: *acțiunea* în slujba idealurilor fundamentale ale poporului nostru. Când, în cel de al patrulea deceniu al secolului nostru, *politica* de revizuire a tratatelor următoare primului război mondial căuta să-și anexeze în acest scop *istoria*, interpretată și manipulată pînă la denaturarea adevărului, Gheorghe I. Brătianu a acționat ca un *om de știință* în adevăratul înțeles al cuvîntului¹. Mai întîi pentru că el nu privea istoria, epocile ei, personalitățile și faptele acestora, ca fenomene trecute, închise, studiate în sine și pentru sine, ci văzute în conexiunile lor actuale. Aș spune că opera lui Gheorghe I. Brătianu — atît de mult apreciată în timpul alcătuirii ei, cît și postum, pentru extrema rigoare a cercetării, pentru impresionanta ei soliditate faptică, pentru strictețea investigației și logica strînsă a demonstrației reprezenta, în același timp, o meditație asupra contemporaneității, asupra acelor fapte pe care viața le aducea prin repetări ciclice concordante și metamorfoze. Ultimul capitol al cărții sale *Napoléon III et les nationalités*² se intitulează *Si Napoléon III...* și discută mai cu seamă modul în care « politica naționalităților s-a opus din nou, cu toată puterea, vechiului sistem de alianțe din 1917 ». Din această perspectivă privea Gheorghe I. Brătianu situația postbelică: « La ora cînd scriu aceste rînduri, tratatele sînt contestate și pacea ne pare din ce în ce mai precară. Germania, înflăcărată de mistica unui naționalism intransigent, pare să-și fi tăiat punțile părăsind conferințele de la Geneva și Societatea Națiunilor. Putem să ne întrebăm dacă Anglia, repliată asupra sa, sfîșiată de miile de dificultăți ale politicii sale mondiale, poate să aducă într-un conflict european altceva decît un sprijin moral ». Și, după ce înfățișează situația și poziția fiecărui stat în acele momente de tensiune, Gheorghe Brătianu afirmă ceea ce pentru el nu a reprezentat numai o atitudine de moment, ci o convingere net și consecvent exprimată: « Tratatelor de la Versailles, Saint-Germain și Trianon au statornicit în Europa Centrală și de răsărit regimul principiului naționalităților. Pe această bază monarhii de mai multe ori seculare au fost divizate iar teritoriile lor împărțite între noile state care le-au succedat; aceste state, constituite în limitele recunoscute de tratate, reprezintă majorități naționale unite prin expresia liberă a voinței lor, imediat după armistițiu și prăbușirea Imperiilor. În acest sens, și cîtă vreme ideea de națiune va dăinui în dreptul internațional și în opinia lumii, se poate spune și despre aceste tratate că « există pentru totdeauna ».

Dispozițiile economice, financiare, militare ale acestor instrumente diplomatice au fost deja și mai pot fi încă modificate în viitor. După cum, acolo unde experiența a dovedit că anumite dispoziții de detaliu nasc dificultăți prea grave pentru

¹ Despre demersul său ca om politic în această perioadă a se vedea Mircea Mușat-Ion Ardeleanu: *România după Marea Unire*, vol. II, partea a II-a, noiembrie 1933 — septembrie 1940, București 1988. Pe baza unei elocvente documentații, se demonstrează caracterul profund patriotic al actelor omului politic, angajat pe plan extern în direcția căutării acelor soluții menite să confere garanții țării noastre. În apărarea integrității sale teritoriale.

² Bibliothèque d'histoire contemporaine, Paris — Librairie E. Droz — București, Fundația pentru literatură și artă « Regele Carol II », 1934, 146 p. + cuprinsul.



a se ajunge la un acord pașnic și durabil, se poate presupune că viitorul va corecta ceea ce este imperfect în opera Conferinței de la Versailles, care, ca nici o faptă omenească de altfel, n-ar putea năzui la perfecțiunea absolută și definitivă; chestiune de oportunitate și de circumstanță. Dar aceste modificări nu se pot concepe decât dacă rămân conforme cu spiritul tratatelor, dacă ele respectă principiul naționalităților cărui a pacea i-a consacrat victoria.

Încălcarea acestei reguli ar însemna zdruncinarea temeliei noii Europe și aruncarea lumii civilizate în haos. Numai forța ar domni de-acum înainte și n-ar mai cunoaște alte legi decât acelea ale arbitrarului și ale violenței. N-ar fi numai ruina ordinii stabilite, ci și sfârșitul unei civilizații»¹. Gheorghe I. Brătianu se dovedea un spirit lucid de nobilă ținută. Faptul că necontentit a afirmat «principiul naționalităților» ca principiu de bază al vieții internaționale, că a pledat și a militat pe toate căile pentru respectarea tratatelor postbelice, iar, atunci când acestea au fost anulate, a demonstrat arbitrarul acestei proceduri, configurează imaginea unui istoric care nu a scris doar pagini despre trecutul omenirii și al țării sale, ci s-a angajat plener, cu toată ființa, în apărarea și afirmarea drepturilor ei. Dar a făcut-o cu înalta ținută a unui istoric pentru care polemica înseamnă schimb de idei, răspuns cu argumente probante, demonstrație condusă de înălțuirea logică a faptelor. Chiar și în conferințe, articole, broșuri, studii publicate în vîltoarea evenimentelor, perspectiva istoricului Gheorghe I. Brătianu era dominantă, omul de știință fiind acela care conduce discuția și nu cedează nici unei tentații pamfletare.

Cînd maestrul studiilor sale în capitala Franței, marele istoric Ferdinand Lot, a publicat *Les invasions barbares et le peuplement de l'Europe* ce cuprindea capitolul «Une énigme et un miracle historique: le peuple roumain», Gheorghe I. Brătianu tipărește în limba franceză *O enigmă și un miracol istoric: poporul român*, (1937). În 1940, cartea cunoaște o nouă ediție care, așa cum arată autorul, nu reprezintă «numai o versiune în limba noastră a textului francez», deoarece s-a adăugat «un capitol asupra datelor arheologice, care a apărut și el deosebit într-o broșură în limba franceză, și am modificat cu totul unele pasaje, punîndu-le, pe cît mi-a fost cu putință, la curent cu bibliografia mai recentă». O nouă ediție franceză urmează în 1942 care, deși din pricina evenimentelor nu a putut cuprinde toate lucrările apărute între 1939 — 1941, menționează unele din ele. Recent, Editura Științifică și Enciclopedică a tipărit în limba franceză și română această lucrare fundamentală a gândirii românești². E un eveniment ce se cuvine consemnat și care, nu ne îndoim, va stîrni comentariile meritate în paginile presei noastre. În ceea ce ne privește, am vrea să încadrăm această carte

¹ Napoléon III et les nationalités, ed. cit., p. 132—134

² G. I. Brătianu: *O enigmă și un miracol istoric: poporul român*, ediție îngrijită, prefață, studiu și note de Stelian Brezeanu, traducere de Marina Rădulescu, 211 p. + cuprinsul; G. I. Brătianu *Une énigme et un miracle historique: le peuple roumain*, édition soignée, préface, étude et notes par Stelian Brezeanu, 227 p.

În contextul a ceea ce am numit, în paginile precedente, *acțiunea* lui Gheorghe I. Brătianu, *militantismul* său ireductibil, care, fără să se abată nici o clipă de la exigențele spiritului științific, a înțeles că *istoriografia* reprezintă, în sensul superior al cuvîntului, afirmarea unei idei, a unei atitudini, prezența în mijlocul marilor înfruntări internaționale¹. O carte de polemică dar nu de pasiune, o carte în care se dă riposta unor interpretări eronate fără a aluneca vreodată pe treptele pamfletului, un model al dezbaterii științifice, al înfruntării intelectuale de idei; o carte care, deși a fost, în intenția autorului ei, doar o dare de seamă, n-are nimic din servitușile unui text de conjunctură: o carte care, circumscriindu-se unui moment bine definit în timp, a căpătat dimensiunea morală și valoarea intelectuală a unui text clasic, — iată cum ar putea fi caracterizată *O enigmă și un miracol istoric: poporul român*. Pornea, frontal, de la cartea lui Ferdinand Lot, profesorul spre care, cum îi mărturisea lui N. Iorga într-o scrisoare din anii studenției, se îndreptau preferințele tinărului intelectual: « În schimb sînt foarte mulțumit de cursurile d(omnu)lui Lot, ale cărui lecții la Hautes-Etudes alcătuiesc o pregătire serioasă pentru cunoașterea instituțiilor medievale » (scrisoare datată 12.III.1920 Paris².) Discuția dusă « într-un spirit de obiectivitate științifică », se axa asupra capitolului care « privea originile poporului român, enigmă și minune istorică în dezvoltarea națiunilor ». În prefața cărții sale *Origines et formation de l'unité roumaine*, Gheorghe I. Brătianu se înscrie din nou în descendența lui Iorga, arătînd că « proiectul acestei cărți nu datează de ieri. Se inspiră din cartea publicată în limba română de Nicolae Iorga, în 1915, asupra dezvoltării ideii de unitate politică a Românilor, și din *Istoria unirii Românilor* a profesorului Lupaș, cartea românească cea mai recentă asupra acestui subiect ». Evocînd geneza lucrării sale, Gheorghe I. Brătianu arată că, paralel cu activitatea sa științifică, « a urmărit atent cursul evenimentelor » și a intervenit în calitate de parlamentar pentru a corecta ceea ce i se părea eronat în politica externă a României. Dar: « spre deosebire de diplomați și de juriști, care nu opuneau la asaltul adversarilor noștri decît litera tratatelor, pe jumătate șterse de noile realități, am încercat să opun necesitatea de a reveni la fondul problemei, de a prezenta din nou fundamentele invariabile ale

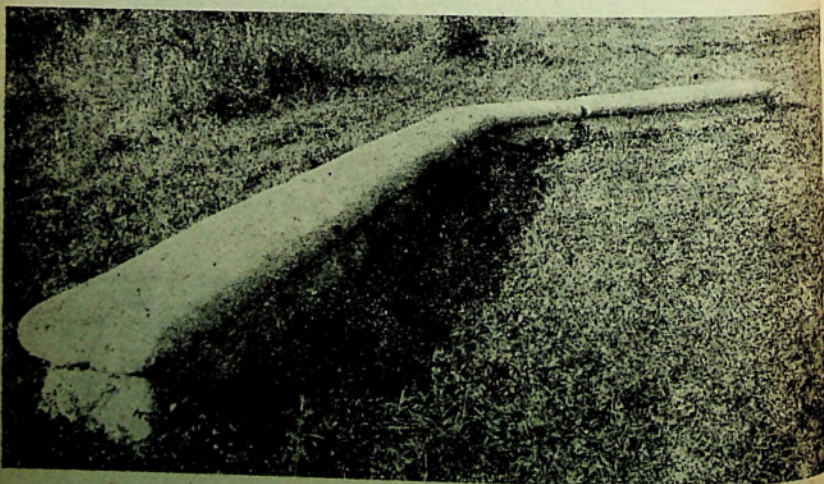
¹ De aceea cred că titlul pe care eminentul bizantinolog V. Laurent, prieten al istoricului și care a adus substanțiale contribuții la cunoașterea vieții și operei lui Gheorghe I. Brătianu, îl dă uneia din secțiunile bibliografiei întocmită pentru ediția *Marea Neagră*, München, 1969 și anume *Articles et notices d'information et de propagande* (s.n.) nu este cel mai adecvat. Bineînțeles, unele din aceste texte, articole sau studii publicate în periodice răspundeau instantaneu unor evenimente, dar ele erau concepute din perspectiva istoricului, structura și ținuta lor nu corespundeau în nici un fel unui text propagandistic, ci unei demonstrații științifice. De fapt, așa au și fost înțelese la timpul respectiv. Al. Iordan (*Convorbiri literare*, 2 februarie 1941, p. 254) consideră broșura *La Moldavie et ses frontières historiques*, apărută în 1940, « O carte de sinteză a istoriei Moldovei din cele mai vechi timpuri și pînă în zilele noastre, reliefînd momentele principale care marchează epocile de mîrire și ciuntire ale hotarelor pămîntului moldovenesc, cu toate consecințele politice și sociale ce decurg din acele faze ».

² apud Petre Țurlea Gh. I. Brătianu către N. Iorga, articol citat p. 27.

dreptului nostru la unitate, drepturile sale permanente și argumentele de ordin etnic, lingvistic și istoric ».

Așa a și fost înțeleasă, încă de la prima apariție, *O enigmă și un miracol istoric*. Îmbrățișînd perspective fundamentale de viață românească, comentarea ei trecea dincolo de sfera disciplinei istorice, așezînd-o printre gesturile de valoare intelectuală exemplară. Cu aceste idei avea să-și încheie cronica publicată în *Adevărul* din 25 septembrie 1937 Șerban Cioculescu: « Cartea d-lui George I. Brătianu, prin informația la zi, prezintă opinia românească cea mai documentată, asupra chestiunii continuității noastre în Dacia Traiană. Vechea dezbateră, care a făcut obiectul istoriografiei noastre, de mai bine de o jumătate de veac încoace, este continuată de d-sa cu o competență și o autoritate desăvîrșită. Se poate spune cu drept cuvînt că filiera Xenopol, Onciul și Iorga și-a găsit în d. George Brătianu un urmaș vrednic. Prin urbanitatea desăvîrșită și dialectica strînsă a lucrării d-sale, D. George Brătianu ridică discuția la un nivel științific într-adevăr european. Cu ce am fi cîștigați, dacă ne-am lua armele din penoplia antiștiințifică a adversarilor noștri? D. George Brătianu ne-a dat prilejul și al unei superiorități etice asupra

NAPOLEON TIRON, Tabăra de sculptură «Scînteia »

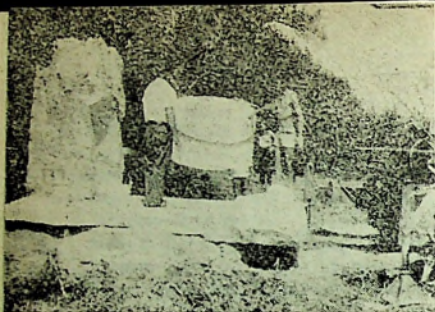


detractorilor neamului nostru, cîştigîndu-şi din partea noastră un adevărat titlu de recunoştinţă.»¹

Dînd peremptoriu dovadă despre orizontul, cunoştinţele şi puterea de sinteză ale unuia din cei mai de seamă istorici ai ţării noastre — unul din cei mai cunoscuţi şi apreciaţi istorici români în context universal —, cartea lui Gheorghe I. Brătianu îşi începe o nouă călătorie către cititor. Să întîmpinăm retipărirea ei ca un act major de restituire a valorilor fundamentale ale gîndirii româneşti, ca un moment de afirmare calmă, senină, rostind cu nedezmîniţită fervoare spiritualitatea unui popor.

În momentul cînd revista intra sub tipar am primit volumul Confluente istoriografice româneşti şi europene: Gheorghe I. Brătianu, coordonator Victor Spinei, Iaşi 1988. Tipărită cu prilejul împlinirii a 90 de ani de la naşterea istoricului, volumul cuprinde remarcabile studii, comunicări de documente şi pagini memorialistice. Apariţia lui reprezintă un eveniment al istoriografiei noastre contemporane.

¹ Şerban Cioculescu, *Adevărul*, an 51, nr. 16 459 din 25 septembrie (sîmbătă), 1937



MIHAI BUCULEI

Comuniunea unui itinerar de sculptură

Ideea unui șantier individual de sculptură în aer liber mi s-a impus în urma experiențelor pe care le-am acumulat în simpozioanele din țară și străinătate: deprinsesem în acele locuri, desfășurând arta ca exercițiu colectiv, nu numai marile avantaje morale pe care această practică le oferă, dar și unele neajunsuri de care creația, ca imagine generală, poate fi afectată acolo, — prin incoerență stilistică și arbitrar amplasări în spațiu. O sculptură concepută pentru exterior trebuie să se armonizeze firesc cu formele de relief și, mai mult, să se acorde cu duhul tainic al locului. A alcătui, a împlini un ansamblu sculptural în singurătate mi-a apărut drept șansa de a pune binomul natură-obiect de artă sub semnul fericit al unei decente valorizări, sfelnice și eficientă ca un respect reciproc; și sînt convins că opțiunea aceasta, care nu poate invoca hazardurile indiviziunii colective, obligă la o responsabilitate totală a faptei.

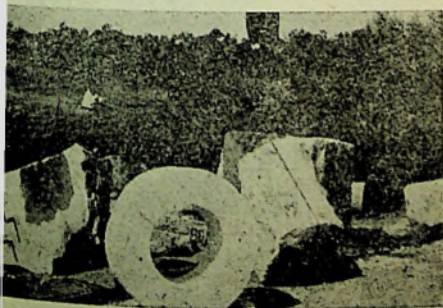


BUTENI 1979—1989



Cu prilejul participării în 1979 la simpozionul de la Căsoaia, am vizitat Buteni, sat adunat de pe dealuri de Maria Tereza și înghesuit în careuri ordonate pe șes, acolo unde, ca printr-o poartă a amintirilor, intrau odinioară în defileul Crișului drumurile străvechi ce legau încă din antichitate interesele lumii din afară, de minele de aur ale Transilvaniei. Pe aici au trecut care cu aur, care cu ciubere, care cu răniți în primul și al doilea război mondial. Unde sapi găsești de la silex la schije de fontă, urmele omului cu oasele lui spre odihnă. Peste toate se înclină ierburi să mângâie cicatricile pământului. Pe aici trec turme și oameni.

Am cunoscut acești oameni cu prilejul primei mele vizite la Buteni, când se inaugura Muzeul etnografic al satului, în care sînt expuse obiecte din epoca pleistocenă, fierului, ceramică dacică, documente, costume și unelte. Muzeul mai are o sală cu lucrări ale pictorilor amatori Simion Moș, Veselina Clepea, și ale profesionistului Petru Lucaci. Embleme ale unei munci de peste 100 de ani, documentar atestată, stau trofee din țară și strălănite ale corului din Buteni. Muzeul a fost deschis în sunetele fanfarei, formată din țărani satului.



Atunci l-am întâlnit pe primarul Ion Motrea. După serbare, la trei kilometri de sat, în lunca Crișului cu ierburi pînă la genunchi, ne aștepta o masă lungă, albă. Într-o scurtă discuție despre sculptură, primarul mi-a propus să fac ceva pentru sat. Am acceptat. În vara următoare pe malul Crișului mă așteptau doi bolovani masivi. Le-am dat ocol cîteva zile, m-am plimbat pe dealuri și acolo unde, între Șindioara și muntele Măgura, trece Crișul, — mimat în șerpuire de șoseaua națională —, în poiana Groșilor, deschisă către soare, mi-am ales locul. Expunîndu-i primarului Motrea ideea de a ridica aici un ansamblu de șapte lucrări, mi-a răspuns: «Nu-mi imaginam să fiți atît de generos!» De atunci în fiecare vară m-a așteptat, cu toate pregătirile trebuitoare.

Ansamblul pe care îl compun la Buteni va cuprinde, așadar, șapte lucrări, rostuite în largul unei poieni, între cline și linii de orizont ce se prăbușesc în adîncul Crișului Alb. Caut ca ideea care le reunește, încărcată de sensurile istorice ale locului, să se manifeste fără emfază, dînd libertate formelor să-și desfășure limbajul mut în dialogul cu natura. Mai urmăresc aici mersul soarelui și trecerea luminii din spațiul existent în cel imaginar. Am ajuns acum la cea de a cincea lucrare — «Fîntîna» —, pe care sper să o termin în vara acestui an.

Oamenii satului, în felul lor, spornic și simplu, mă ajută cînd este nevoie, cu conștiința că acolo se face un lucru important. Cu aceeași încredere mă sprijină Comitetul de Cultură din Arad, care, prin vicepreședintele Horia Truță, participă activ la efortul depus la Buteni. Cînd va fi gata și a șaptea lucrare, voi dăruia satului și județului întregul ansamblu. Pînă atunci poiana Groșilor rămîne un șantier în care lespede de piatră își pregătește harnic logodna liniștită cu priveliștea.

Fereastră către dorul lanului, piatră, Buteni 1980 ►

◀ **MIHAI BUCULEI, Șantier Buteni 1979—1989**



Alb de lespezi urcînd liniștit și ferm pe clina înaltă a dealurilor; alb de veștminte țărănești, plimbîndu-se nestîrjenit, ca într-o kermessă neașteptat severă: un vernisaj în aer liber, la Buteni, ai cărui beneficiari au trudit alături de artist ori i-au stat prielnic în preajmă.

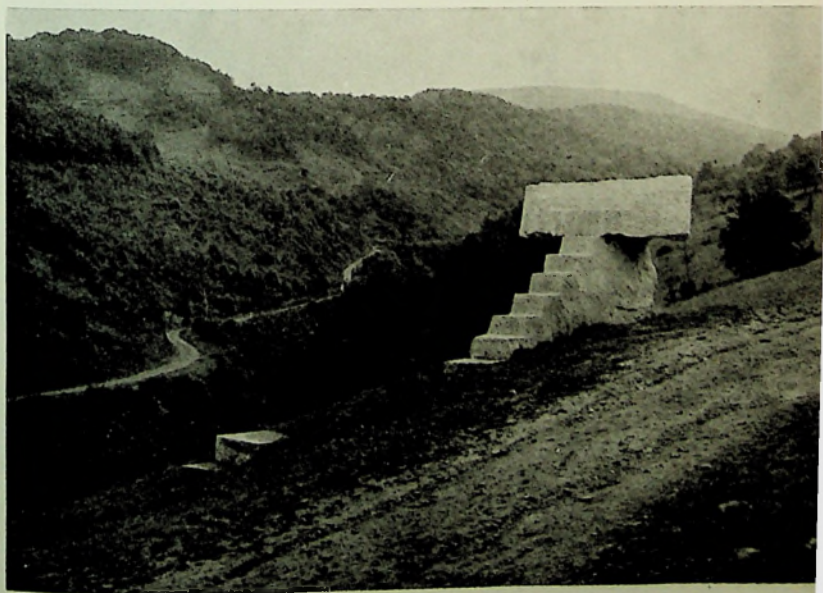
Deambularea lor, fără crispă, reflectă mai mult decît firescul vieții; imediatul se așterne după rînduiești procesionale, așa cum unele din aceste

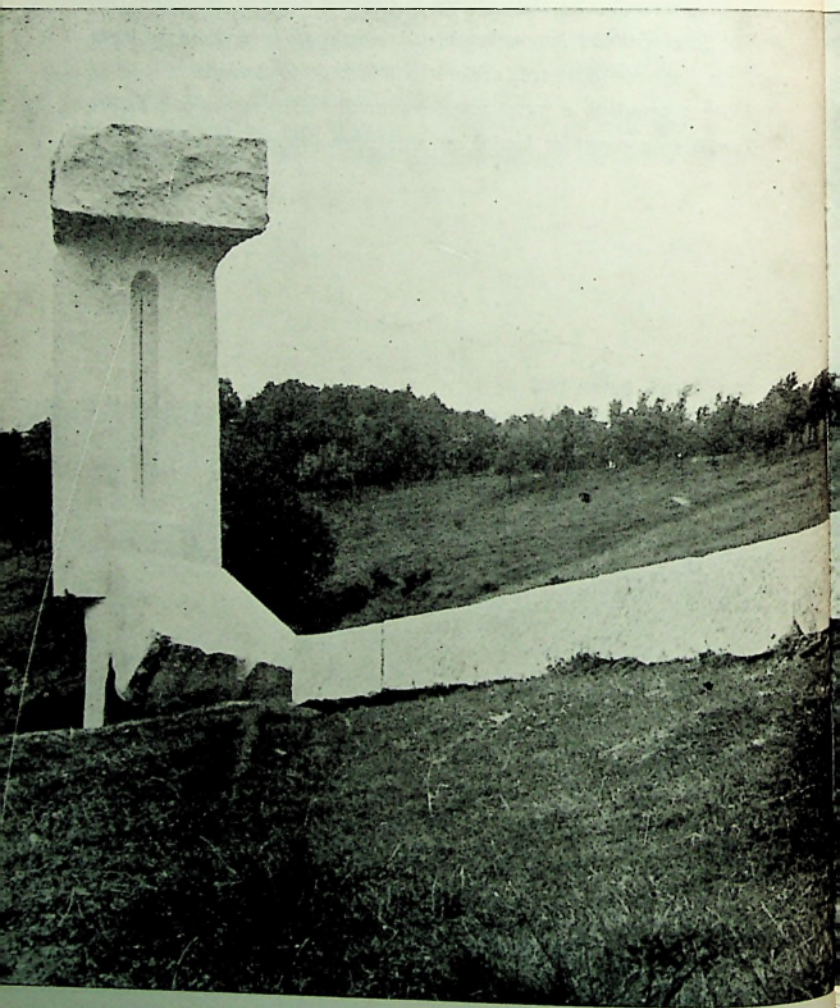


plăsmui, de Mihai Buculei, ridicate în sihăstria poienilor, au figurat mai înainte în confruntări internaționale, sub semnul grav, bunăoară, al întrecerii de inspirație dantescă, declarat patetică, de la Ravenna.

Liniștea priverii e totuși tainic orientată: Fereastra dreaptă, subțire străpunsă de o dungă de lumină, privește către Țebea.

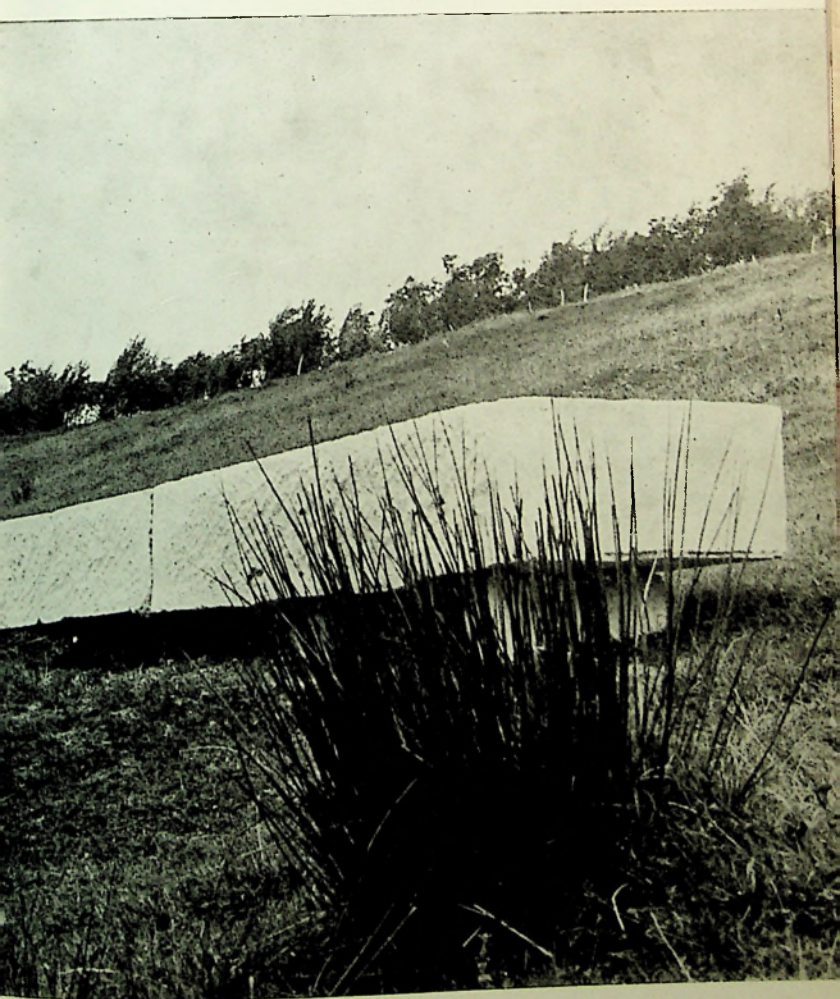
Sanctuar, piatră, Buteni 1983





PIATRĂ ȘI SUFLET ANONIM

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



ÎN MUNȚII APUSENI

@Asociația Ziariștilor Independenți din România



Vernisaj 1980, Buteni



*Nu se poate despărți cultura superioară creatoare
de cultura poporului*

DIMITRIE GUSTI

Nuntă, Jocul steagului cu nașa, Drăguș, Țara Oltului

**SOCIOLOGIE
ȘI ETNOGRAFIE
ROMÂNEASCĂ**



CIVILIZAȚIE SĂTEASCĂ

ERNEST BERNEA

Nunta în Țara Oltului

Studiul de față este rezultatul unor cercetări de teren întreprinse între anii 1929—1935. Prima redactare a fost făcută în anul 1936, iar forma definitivă, așa cum se prezintă azi, este rezultatul unei revizuirii făcute după o trecere de mulți ani și anume în 1963.

Inițial (1929) cercetarea a fost întreprinsă sub auspiciile Institutului de cercetări sociale, pe acea vreme condus de prof. Dimitrie Gusti. În anii următori (până în 1935) am continuat singur cercetarea pe teren o dată cu alte manifestări (magico-religioase, estetice, tehnice) pe întreg ținutul Țării Oltului.

În subtitlul lucrării am specificat că e vorba de o încercare de «sociologie românească», expresie intrată în uz la data când lucrarea a fost făcută. Astăzi aș spune de sociologie și etnografie românească deodată, aceste două puncte de vedere presupunându-se în realitatea concretă și completându-se în explicația științifică.

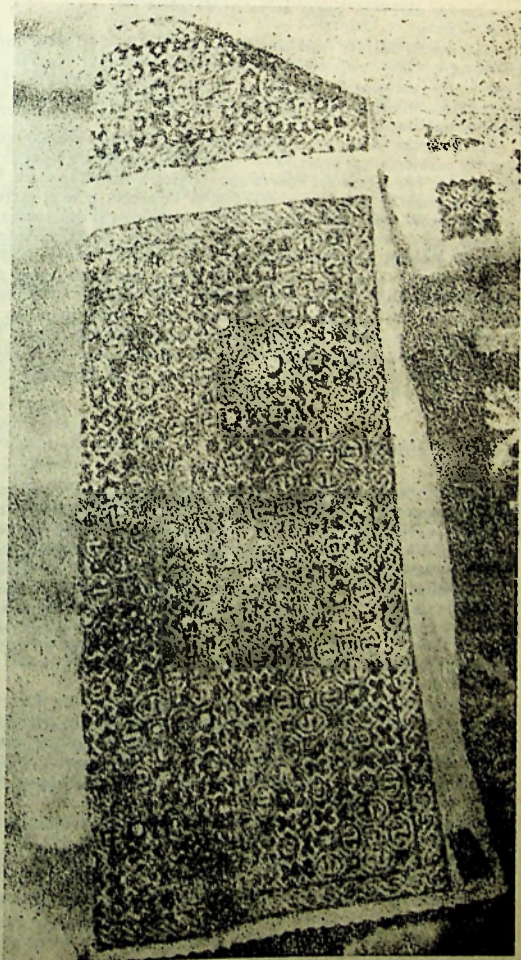
Interesul pentru astfel de lucrări l-am păstrat, pe de o parte, pentru că ne pune în fața unor forme de viață umană, iar pe de alta, a unor forme de viață românească, și anume, creațiuni ale poporului nostru așa cum s-au cristalizat de-a lungul istoriei sale.

Interesul este produs nu numai prin izul lor vechi sau prin pitoresc, ci și prin contribuția lor științifică.

Într-o lucrare mai veche atrăgeam atenția istoricilor noștri asupra însemnătății acestor cercetări și fapte pentru limpezirea unor probleme în suspensie din viața poporului român. Metoda etnografică ignorată atâta timp ar putea aduce științei istoriei bogate contribuții. Documentul etnografic este mai sigur decât cel scris prin autenticitatea sa, iar când e vorba de vremuri mai îndepărtate, când documentul scris lipsește cu desăvârșire, el poate fi singurul document.

Mitologia românească și o seamă de datine, unele frecvente până la banalitate și altele mai rare, păstrează în ele multe din secretele istoriei patriei și poporului nostru. Unele dintre ele, cum sînt ceremoniile silvice și agrare sau cele în legătură cu păstoritul, ne pun în observația directă date ce pot depăși cu un mileniu și poate mai mult înaltea erei noastre. Satul românesc arhaic, așa cum se mai

ȘI ORDINE SPIRITUALĂ



Mîneacă de ie, la
nuntă, Țara Oltului

găsea în Vrancea, Gorj, Hațeg (pădurenii), Maramureș la data cercetărilor noastre, ne-a putut dăruî un bogat material de acest fel.

(...)

Cercetarea de față, mai ales în partea întâia, deși pare mai mult o expunere de fapte, o descriere, urmărește să meargă ceva mai departe, adică la explicație. Problemele sociologice își găsesc și ele dezlegarea fără a trece la abstracțiuni; descrierea, cînd este făcută în adîncime și pe locurile unde se leagă faptele, poate duce la explicație.

Nu încercăm să explicăm problemele în mod liber și abstract, ci facem aceasta — sigur cu rezultate mai pozitive — tot prin înfățișarea de fapte și a legăturilor firești dintre ele. Nu facem aci teoria sociologică a nunții pentru că prezentăm o lucrare pe bază de observație directă, ci încercăm o explicație a faptelor ce apar ca manifestări ale vieții satului prin prezentarea și descrierea altor fapte, uneori ascunse, care intră în structura și condițiile ce fac ca fenomenul să fie așa, și nu altfel. Faptele le prezentăm în unitatea nunții și nunta în aceea a satului.

Procedînd în acest fel, sîntem feriți de a ne angaja să facem afirmații cu caracter prea general care nu-și au poate locul aci, despre un fenomen ca nunta, care, pe cît e de obișnuit, pe atît e de complet și necunoscut. În același timp evităm să rămînem la simpla și inexpressivă înregistrare de fapte, la empirie. Această, oricît de corect ar fi înregistrate, dacă nu sînt puse în starea de a vorbi despre ele și despre ceva de dincolo de ele, care le dă existența și semnificația, nu au calitatea de a fi științifice.

Reconstituirea nunții

Chemarea la nuntă se face în două rînduri. Mirele și mireasa merg simbată de dimineața de fac chemarea feciorilor și fetelor. Mirele îi cheamă și pe feciorii miresei; la fel mireasa, pe fetele din partea mirelui. Din partea nașului și socrilor merg simbată seara. Această chemare se face după anumite reguli și forme tipice. Pentru a ilustra mai bine, redăm acest moment în formă directă.

Simbată dimineața, feciorii mirelui, gătiți în haine de sărbătoare și cu vîstră la pălărie, vin la mire acasă. Cînd intră pe poartă, fac urări de bine gazdelor. Sînt întîmpinați de mire și de socri și poștiți în odaia cea mare. Aci feciorii stau pe laițe și povestesc o vreme, apoi cîntesc cîte un pahar de rachiu, închinîndu-l în numele mirelui cu obișnuita formulă:

— Să fie cu noroc !

— Doamne ajută ! răspund mirele și socrii.

După această cînstire povestesc împreună pînă ce vine soacra cu o pleoscă cu vin și o dă mirelui. Mirele și feciorii săi își iau pălăriile și pornesc prin sat să facă chemarea de nuntă a celorlalți feciori, așa după cum au fost aleși de vineri seara de către mire și mireasă. Merg din poartă-n poartă și fac chemarea. Mirele, întinzînd pleosca cu vin, spune:

— Domnule, vă rog dacă sînteți bun să poștiți pe deseară la noi.

Cel invitat ia pleosca și cîntește:

— Bine ați venit pe la noi și să trăiți !

— Doamne ajută !

Cu douăzeci-treizeci de ani în urmă chemarea se făcea cu lăutari. Mergeau prin sat cîntînd și cînd ajungeau la răscuri de drum cîsteau și făceau joc. Se prindeau adevărate petreceri, la care luau parte și cei care treceau pe acolo întîmplător. Astăzi chemarea la nuntă se face fără lăutari și joc.

După ce termină chemările, mirele cu feciorii se întorc din nou acasă și ospătează în odaia cea mare, în semn de răsplată feciorilor pentru osteneala lor. Mirele stă în capul mesei, iar feciorii de-o parte și de alta. Cîteodată se așază la masă și cei din casă, care dau ajutor la nuntă. În timpul mesei povestesc și fac glume. De la masă se ridică întîi mirele, apoi ceilalți. Cînd se ridică, feciorii se închină și mulțumesc pentru ospățare.

În același timp cînd feciorii s-adună la mire, fetele miresei s-adună și ele. Vin îmbrăcate în haine de sărbătoare și poartă în mîini *cîrpe*. Merg în sat cu mireasa și fac chemarea celorlalte fete la nuntă. Mireasa spune:

— *Faceți bine de osteniți și treceți deseară pe la noi.*

După chemare se întorc acasă și fac masă. Se petrece la fel ca la mire.

Sîmbătă seara, după ce nașul și socrii au întocmit lista celor care trebuie chemați la nuntă, trimit un om sau doi în sat și îi cheamă. Formula care se întrebuițează de astă dată e deosebită de aceea a mirilor. Ei cheamă astfel:

— *De la socru-mare, de la socru mic și de la domnul nun vă chemăm să luați parte mîine la ospăț.*

În alte părți (Arpașul-de-Jos) trimisul nașului face chemarea cu următoarele cuvinte:

Vă poștește domnul nun

Mîine la ospăț;

Un ceas, două,

pîn' la nouă,

La mese întinse

Cu pahare pline,

Că foarte bine vă va părea,

Lingura și furculița să nu mai stea.

Punerea vîstreii. Al doilea moment al nunții în Țara Oltului este punerea vîstreii. La acest obicei nu iau parte decît feciori și fete; aceasta pentru că însuși tîlcul obiceiului o cere. Atît timp cît durează nunta, mirele este considerat ca avînd o treaptă deosebită față de ceilalți feciori, este închipuit ca « domn mare ». Așa se explică faptul că feciorii, chiar dacă sînt apropiați prin legături de rudenie sau prietenie, în adunare se adresează cu formula « domnule mire ». Același lucru, după cum vom vedea, se întîmplă și cu mireasa.

Semnul prin care mirele se distinge de ceilalți este *vîstra*.

« *Vistra* e cîntea mirelui; prin ea se însemnează el că e mire, după ea îl caută lumea. »

Punerea vîstreii înainte de cununie și tot grupul de acte ce se fac cu acest prilej are însă înțelesul că mirele își părăsește ceata de feciori în care a trăit pînă acum pentru a trece în rîndul celor « așezați », adică al gospodarilor. Punerea vîstreii însemnează această despărțire, înțelesul acestui act de aci se desprinde; dar, totodată, este și semnul noii legături pe care omul o face prin cununie, cînd calitatea sa se schimbă cu adevărat.

« *Vistra* se face că s-o dus vremea fecioriei. Ea vine așa ca o sărbătoare, că s-o gătat și că mirele trebuie să-și la gîndul de la feciori. *Vistra* arată trecerea de la un rînd de oameni — feciorii — la altul, la al înșurați. Mai nainte, mai un an purta omul *vistra* în lume. Era ca un semn de mulțămire ».

« *Vistra* se pune așa, că feciorul face legămint. Să fie mirele pentru mireasă, nu pentru feciori ».

Ca o mărturie a acestei afirmații în logătură cu înțelesul pe care îl dăm punerii vîstrel și mesel feciorilor sînt înșeși versurile rituale pe care le spune întîiul

fecior al mirelui cînd îl prezintă pălăria împodobită. Masa pe care o dă mirele feciorilor vine ca o cinstire din partea lui, acum, cînd a venit « vremea despărțirii ».

Vistra se pune simbăță seara la mireasă acasă. Feciorii și fetele, care au fost chemați de dimineață, se adună la mire și la mireasă; se adună în odaia cea mare. La amîndouă casele această odaie este gătită anume pentru nuntă. La icoane și tablouri atîrnă *chindiauă* lungi, iar pe niște prăjini prinse de grindă sînt întinse de jur împrejur *cîrpe* și *șervete* în motive și în culori locale. Vin apoi blidarele încărcate cu cîni și străchini. Pereții sînt încinși cu *păritare*.

La mire, după ce s-au adunat mai mulți feciori, soacra aduce lucrurile necesare pentru facerea steagului. Steagul mirelui este făcut de unul din cei care se pricepe la astfel de lucrări, și anume, este făcut dintr-un băț mai mare și două mai subțiri puse cruce la un capăt, trei bete, din care una e împletită în cele trei culori naționale, două *cîrpe* de păr anume făcute, din cele în care se aduc plocoanele, cinci galoane, patru la colțuri și unul în vîrf, *săschiu* verde prins în *cornuri*.

Cînd steagul este gata, mirele îl ia și-l așază într-un colț al odăii, unde rămîne pînă a doua zi. Se pune apoi masa. Feciorii mănîncă împreună cu mirele, în cîntecele de masă ale lăutarilor.

După masă, mirele ia o ploscă cu vin și, împreună cu toți feciorii adunați, merg pentru punerea vîstreii la mireasă acasă, unde sînt așteptați de către mireasă și fetele ei. Feciorii merg în rînduri și muștră:

*Sara bună, mîndra mea,
Mă duc, nu mai pot șede-a,
Că m-așteaptă măicuța.
Sara bună, nu de tot,
Dimineața iar mă-ntoc.*

La mireasă sînt primiți de socril-mici, cu care cinstesc și apoi intră în casă. Feciorii se așază la masă: mirele stă în capul mesei, iar feciorii de-o parte și de alta, după importanța lor pe lîngă mire. Fetele stau în picioare alături; fac schimb de vorbe și glume cu feciorii. Mireasa cu una din fetele ei — obișnuit o verișoară — stă mai mult în celar. De aci ea urmărește unde își pune mirele pălăria.

Cinci-șase feciori își iau pălăriile de pe cap și le ametescă; unul le mai pun în cui, alții le lasă deoparte. Mireasa vine, însoțită de verișoară, cu o sticlă cu vin în mînă; închină cu mirele și după aceea zice:

— *Ulte de ce am venit la dumneavoastră: să ne dați o țiră pălăria lu'domnu mire să o împodobim frumos.*

Atunci toți feciorii iau pălăriile, le pun pe masă și le amestecă; unul spune, întinzînd la întîmplare o pălărie:

- *Na, uite, luați!*
- *Nu asta, nu-mi trebuie,* spune verișoara miresei.
- *Dați-o pe asta,* spune mireasa, arătînd pălăria mirelui.
- *Asta face bani mulți.*
- *Păi, cît o face, atîți bani dăm...*

Feciorii dau pălăria, și mireasa se duce în celar, unde îi coase vistra, care e făcută din flori artificiale, betele și o pană de păun. O coase obișnuit în partea stîngă a pălăriei. Se întoarce apoi cu pălăria și cu sticla de vin în mînă. Mireasa se repede să pună pălăria pe cap mirelui, iar mirele nu se lasă și spune:

— *Na, uite mi-ați găurit pălăria și ați ris de ea. Nu-i a mea, aduceți-mi pălăria.*

Un fecior — rudă sau prieten al mirelui — se ridică, ia pălăria mirelui și spune

— *Domnule mire,
Să lei pălăria, că nu-i găurită
Că-i frumos împodobită,*

Cu floare frumoasă
De la cinstita ta mireasă,
Că ieri dimineață cînd te-ai sculat,
Cu rouă de pe flori te-ai spălat
Și lui Dumnezeu te-ai rugat
Și ai spus mamei tale cu dor
Că nu vrei să mai rămii fecior
Și că de (numele miresii) ți-e dor.
Și doamna mireasă a făcut tot la fel,
O spus că din dulcele ăsta
Nu vrea să mai rămie fată,
Și vrea după (numele mirelui) măritată.

După aceasta mirele ia pălăria și o pune pe cap; apoi cinstesc și strigă laolaltă de trei ori, *Vivat, trăiască!*

După ce au strigat, femeile aduc mîncarea pe masă; unul din feciori se scoală și spune;

Cinstiți meseni,
Și voi cu toți feciori,
Fetițe și coconași,
Luști și mîncăți,
Și bine vă ospătați,
Că nu-s numai un soi de mîncări,
Ci sute, nesocotite,
Toate pentru dumneavoastră gătite.
C-o făcut sucăcioaiele
Niște tălmagi,
Tot cu boii să-i tragi.
Niște plăcinte
Cît teleaga dinainte,
Cînd înghiți,
Începi să sughiți,
Și niște ciorbă
Că de mînci multă
Te umflă în burtă.
Faceți un pintec cît o torbă
Și vă duceți după sobă,
Și stați cu greierii de vorbă.
Iar cușite, furculițe de veți fi avînd
Om înhăma o iapă la căruță,
Și-om trimite-o în tîrg la Orăștii,
C-acolo este un eleșteu,
De-acolo am cumpărat și eu.

Luarea miresei. La mireasă, cînd se aude mirele venind, fetele încetează jocul și se ultă pe fereastră. Femeile les la ușă. Căruța mirelui se oprește în poartă și muștră:

Măi bădișă, pentru tine
M-a bătut maica pe mine.
De m-ar fi bătut de mult
Pînă nu te-am cunoscut;
Acuma de m-or tot bate,
Numai moartea ne desparte.

Fetele se dau la o parte și mireasa privește prin pînten la fereastră.
« Se uită mireasa pîn pînten — colacu aista mare — să-l vadă cum e, cu voie bună sau ba. De-i supărat, nu e bine, zice c-o va bate; de rîde, atunci o să fie căsnicie bună și cu multă veselie ».

Mireasa dă pîntenul soacrei mici și fugе de se ascunde în celar.

Mirele intră în curte urmat de feciori. Cineva din partea miresei, « dă vrea să-i mai ție de poveste », îi întreabă ce caută. Atunci unul dintre feciori spune:

*Noi am venit la dumneavoastră
Nu pe porunca noastră,
Ci sîntem cu domnu mire în frunte,
Vinători de munte
Că am umblat
Și am cutreierat
Pămîntul, dealuri cu văile,
Munții cu florile
Și am urmărit o căprioară,
Unii ziceau că e căprioară
Și viitoarea mirelui soțioară,*

În așteptarea mirilor, Drăguș, Țara Oltului



Și toate semnele ni s-au ascuns,
Și căprioara dicea la dumneavoastră s-a adus,
Și nu știm unde o ați ascuns.
Să o lăsați să iasă puțin pînă afară,
Să o vedem o țirișoadră.

Cei din partea miresei întrebă iar:
Da' cine sînteți și ce căutați,
Și la noi în curte de ce vă băgați
De ne supărați?

Feciorul răspunde:

Ce gîndiți dumneavoastră,
Că sîntem țigani de șatră,
Să stăm la voi în baltă?
Sau muți de la oi,
Să stăm la voi în gunoi?
Sîntem vinători renumiți,
De multă lume iubiți.
Cu căpitănelul nostru în frunte,
Sîntem patru sute
Cu pistoale înarmate,
Nu cu gurile căscate.

Acest obicei este aproape dispărut. Astăzi, mirele și feciorii sînt întîmpinați mai simplu, cu cuvintele de bun venit. Soacra-mică îi dă mirelui pîntenul și-l leagă o cîrpă neagră la umăr. Mirele, împreună cu nașii și feciorii, intră în odaia cea mare, unde cer cu toții mireasa. Nașii, urmași de feciori, întrebă:

— Am venit la dumneavoastră să ne dați o mireasă frumoasă și gătită bine:

După cum va fi împodobită.

Așa va fi răsplătită.

La ușa celarului stă femeia care a gătit mireasa sau o rudă de-a ei. Feciorii încearcă să pătrundă în celar; femeia nu le dă voie. Apoi continuă vorba:

— Hai, dați-ne odată fata, că n-o să prăpădim vreme multă așa; dați-ne mireasă a frumoasă.

— Ei, hai că v-o dăm, răspunde femeia de la ușă, scoțînd din celar o copilă.

— Nu, vrem una mai mare, că asta-i micuță și nu se potrivește cu domnu mire.

În acest moment iese mireasa plîngînd din celar. Femeia care a păzit-o se adresează nașilor:

— Primiți această mirească și s-o îngrijiți bine dumneavoastră, cum am îngrijit-o și noi aici.

Nașii dau să plece cu mireasa.

— Stați, că nu v-o dau, că mireasa noastră-i scumpă. Cît ne dați pe ea?

— Domnule nun, plătiți-o bine, că mireasa-l frumoasă.

Nașul scoate o monedă și o pune în mîna femeii care a gătit-o și păzit-o. După această scenă, mirele ridică fachelul miresei cu mîna și-l atinge ușor de frunte.

«Asta-l un semn că el o vrut; să nu tăgăduiască că n-a fost făcut după voia lui. Asta se face și cînd îi pune pomesele de-o face boreasă».

Fetele și feciorii cîntesc vin din sticlă și cîntă cîntecul miresei. Lăutarii cîntă cu ei:

la-ți, mireasă, ziua bună
De la tată, de la mamă,
De la frați, de la surori,
De la grădina cu flori.

În acest timp mireasa iese în curte și leagă o cârpă neagră și un colac la căpăstrul calului.

« E un semn de cinstire că i-o adus mirele, și-i va purta lada de zestre; e un dar pentru omul cu calu ».

Mireasa intră din nou în celar și își bagă în sîn boabe de porumb, de griu, sămînță de cînepă, lînă, păr de porc și de drugană. În sîn mai ia citeodată și două ouă fierte.

« Înainte de cununie mireasa ia în sîn din toate *boanele*, să aibă rod bun în casă. Mai ia și păr de la ghite, să prăsească bine. La sfîrșit, pune și două ouă de le mănîncă cu mirele, cînd se-ntorc de la cununie; asta pentru-mpreunarea lor ».

Jocul. După masă și punerea darurilor se face joc. Jocul acesta de la sfîrșitul nunții e interesant, căci în desfășurarea lui cuprinde o seamă de fapte sociale de încheiere a nunții, ceea ce îl face să constituie — spre deosebire de celelalte jocuri de pînă acum — un moment aparte în nunta drăgușană și cea din Țara Oltului. Jocul feciorilor și povestea steagului, schimbarea costumului de mireasă și jocul miresei cu mirele (pentru întîia dată), jocul socrilor și al bătrînilor sînt actele importante care constituie acest moment.

Sensul integral al jocului de la sfîrșitul nunții este că această mare ceremonie nu are nici frumusețe, nici caracter dacă nu se face joc. Jocul la nuntă este ceva esențial.

« Să face joc mare la nuntă, să petreacă oamenii cu bucurie; fără o țîr' de joc, ar fi ca la mort, ar fi nunta fără sfîrșit. Cum să plece oamenii așa? ! »

În primul moment după masă feciorii iau steagul din casă și vin de cer voie nașului la joc. Spun povestea steagului. Urează nașilor și mirilor și cer steagul. Li-l dă, și la urare nașul îi cîstește cu bani. Spun povestea steagului ca s-arate care-l mai isteț. O spun și de frumusețe.

« Cînd cu steagu, feciorii spun o poveste, și nașu îi tot întrebă. Așa-i obiceiul, să tot cioplesc și fac haznă mare oamenilor ».

Unul din feciori ia steagul din casă și, înconjurat de ceilalți feciori ai mirelui, merg la nun. Feciorul cu steagul ia și o sticlă de vin. El spune nunului:

— *Bună ziua, domnule nun,*

Să fie într-un ceas bun,

Și doamna nună

Cu voie bună.

Azi vă cunosc pe însemnare

Că sînteți nun mare;

Că de n-ați fi,

Nu v-ați fuduli.

— *Da' cine sînteți dumneavoastră*

De ne luați seama noastră ?

— *Noi sîntem vînători renumiți,*

De toată lumea iubiți.

Cu domnul mire în frunte,

Sîntem vreo două-trei sute,

Și dacă ne socotiți

Că sîntem poteră de hoți,

Avem o hîrtie

Cu scrisoare latinească,

De la jupln mire căpătată;

Aduceți un cărturar s-o citească.

Să nu fie cu sprincețele sure,

Să ne fie aici pînă poimîne,

Sau cu barba zburlită,
Să rămîie cartea necitită.
Aduceți-ne un bătrîn,
Deodată cu ursu,
Minten să ne dea răspunsu.
Că nu sintem țigani de șatră,
Să stăm la dumneavoastră-n baltă,
Și nici ciobani de la oi,
Ca să stăm la dumneavoastră-n gunoi.

Nașul ridică și el sticla cu vin, răspunde feciorului, și, la sfîrșit, cinstește lovind sticlele la gît. După aceasta le slobozește steagul. La buna învoire a nunului feciorii îi spun vorbe de laudă:

Să trăiți, doamnă nună,
Să fiți mereu cu voie bună!
Cum ați ajuns la cununat,
S-ajungeți și la botezat,
Că v-ați luat o finișoară
Foarte bărbăcioară,
Seceră-ntr-o zi de vară
Doi snopi de secară...
Iar la grîu
Se duce mai tîrziu,
Că grîul rourat
Nu se lasă treierat.

După aceasta, feciorii și fetele sînt slobozi la joc. Dacă feciorul cu steagul mai vrea să-l țină pe naș de vorbă și să cinstească cu el, spune și următoarele versuri:

Uite, domnule nun,
Te-aș ruga, dacă ești bun,
Să ne guști vinul de-i bun.
Din vinul nostru de-i gusta,
Pe loc și-o veni a juca.
Cînd bei un pahar,
Îți pare cam amar;
Iar cînd bei două,
Atîta e de tare,
Că și căciula din cap îți sare.
Că noi am sta și-am ura,
Da' stau fetele satului
La marginea gardului,
Cu bete-ncinse, late,
Și așteaptă jucate.
Stau copiii pe gunoi,
Cu mucli țuroi,
Și babele
Își frîng labele,
Scapără pe loc după o zi de joc;
Aduceți un coș cu poame uscate
Să astupăm ale guri căscate.

Nașul dă răspunsul și ciocnește sticlele; al de-l mai lute îl fură sticla celuilalt, că trebuie să o schimbe. Apoi spun:

Te rog, domnule nun,
Dacă ești bun,
Să bagi mîna pînă-n cot,
Să scoți un zlot,
Să-i punem la sticlă dop.

Nașul scoate și dă banii. Feciorul, de nu e mulțumit, mai cere. Cele dintîi două jocuri sînt numai ale feciorilor și fetelor. Se cheamă că se face jocul steagului. Unii feciori muștră:

Ține, Doamne, mirasa,
Să-și podobească casa;
Ține, Doamne, mirele
Să-și lucre moșiile.

Alții răspund:

Scurtă, Doamne, zilele
Să mă culc cu mirele;
Lungește, Doamne, viața,
Să mă culc cu mireasa.
Miresucă ca asta,
Doamne, n-am putut vedea.
Poartă șurț cu floricele,
Are vorbe frumușele.
Asta-i nunta lăudată
Că-i cu domni amestecată.

În jocul al treilea intră mireasa pentru înțlia oară: joacă cu feciorul care poartă steagul. După alte cîteva jocuri ale miresei cu feciorul, vine și mirele. În acest moment feciorii muștră:

Dragile mele nepoate,
Nu vă pot lua pe toate;
Faceți bine așteptați,
Vă mai ia și aștilați.
Ciudă li-e, ciuda le mînce,
Văd cu ochii, n-au ce zice;
Ciudă li-e, ciuda le calce,
Văd cu ochii, n-au ce face.

Această muștrătură « să spune cînd mirele s-a ndrăgit cu una și ia p-alta ».

După masă, mireasa joacă abia la al treilea joc. Înalte, mergea mireasa de se făcea nevastă — schimba costumul de mireasă — și-apoi venea iar la joc. După asta, juca mireasa cu mirele pentru înțlia oară.

« Asta a fost cînd se păstra rîgula. Acu ține toată ziua mireasa îmbrăcată. Mirele joacă cu ea fără să schimbe costumul ».

De fiecă nou joc, steagul trece la alt fecior, după voia mirelui. Îl poartă obișnuit cei mai în vîrstă.

După jocul feciorilor și al mirelui, mai în seară, se face jocul bătrînilor. Atunci merg socrii. Soacra-mare și cea mică își lau darurile primite la masă și intră în joc. Feciorii muștră:

Dar-ar Dumnezeu noroc,
C-a venit asta-n loc.
Și mi-o mișcă și mi-o saltă,
Lele chicioare de salcă.



Vornicei, Drăguș, Țara Oltului









Jocul bătrînilor, Drăguș, Țara Oltului
◀ Fete în costum vechi, Drăguș, Țara Oltului

Soacrele joacă cu un bărbat în vîrstă dintre rude. În vremea jocului acestuia o sucăcioaie merge în casă de ia plosca sau ițele și le pune de gîtul soacrei-mari. Mireasa sare și i le ia, ca « semn că-i ridică povara din casă ».

Și, astfel, jocul continuă pînă-n seară, cînd cei din casă, împreună cu mirele, mireasa și nașii, fac din nou masă la socrul-mic. Feciorii și fetele se duc pe la casele lor.

În prima săptămînă după nuntă sînt o seamă de fapte care, deși au un caracter mai mult de petrecere, nu sînt mai puțin legate de orînduiala nunții. Acestea sînt ospetele ce se fac între nași, socri și miri.

Obiecte rituale. În afara condiției de timp și spațiu în care se desfășoară, nunta mai are o seamă de obiecte fără de care nu se poate realiza, obiecte cu ajutorul cărora se săvîrșesc actele de nuntă religioasă și magică, de aceea le-am calificat rituale. Ele însele sînt tot un fel de condiții ale săvîrșirii ceremoniei nunții.

Nu vorbim aici despre obiectele rituale ce aparțin bisericii și prin care se produce cununia; acestea au un caracter oficial, și nu ne interesează din punctul nostru de vedere. Alte obiecte ne interesează, acelea care intră în datina nunții și servesc drept instrument împlinirii acestor obiceiuri, prin care se împlinește căsătoria.

Pe cele mai însemnate le descriem în alcătuirea lor materială și în semnificația lor spirituală.

Vistra mirelui este o floare artificială de tîrg, un mănunchi făcut din: pene de pîn; beteală; fire de mătase împletite.

Cu această floare artificială este împodobită pălăria mirelui simbătă seara; este cusută de către mireasă, ajutată de fetele ei. Se face un ritual deosebit și petrecere, așa cum am arătat în reconstituire.

Vistra este semnul fecioriei și al calității pe care o are pentru ultima oară tînărul mire; e ultimă oară cînd are dreptul să o mai poarte, pentru că prin nuntă el părăsește ceata de feciori și trece în rîndul gospodarilor, al oamenilor cu familie. De aceea « punerea vistrei » se face fără bătrîni, numai între feciori și fete; e o datină legată de viața lor.

Steagul mirelui este o dublă cruce, care, împodobită cu obiectele obișnuite, are o formă pentagonală (în cinci colțuri); are aceeași formă cu buzduganul de la « claca preotului », numai că este altfel împodobit.

Steagul mirelui este confecționat simbătă seara la mire acasă de către un om anume angajat, priceput în astfel de lucrări.

« Sînt pușini oameni de să pricep; vezi că trebuie bine tocmit că să face mirele de rușine. Trebuie să aibă steag frumos, că asta-i mîndria lui. »

Steagul este un semn, este un simbol al stării excepționale prin care feciorul trece în timpul nunții. De obicei, îl poartă vîtaful de feciori sau cel mai bun prieten al mirelui. Că steagul are o însemnătate deosebită arată și faptele care decurg de aci: nu poate fi dat feciorilor decît de către naș, ca o imputernicire a lor pe lîngă mire, iar jocul mare de la sfîrșitul nunții (după masă) se deschide cu steagul jucat de miri și nași.

« Mirele e domn mare; e așa ca un fiu de împărat. Steagul e semnul și cinstea lui. »

Această deosebită calitate a steagului face să crească și interesul feciorilor care nu fac parte din grupul mirelui de a lua ei steagul (să-l fure) și să-l facă de rușine pe vîtaf.

Îmbrăcămintea miresei face parte tot din obiectele rituale. În timpul nunții mireasa poartă trei costume: de simbătă dimineața pînă duminică dimineață



Sucăcioale, Drăguș, Țara Oltului

poartă costumul de fată, de duminică dimineața pînă duminică seara pe cel de mireasă, iar apoi, către sfîrșit, pe cel de « boreasă ».

Între acestea, costumul de mireasă este cel mai semnificativ, pentru că el face trecerea de la starea de feciorie la aceea de nevestă și prin el se săvîrșesc propriu-zis cununia și nunta; acest costum simbolizează calitatea miresei și trecerea ei dintr-o stare în alta.

În satul Drăguș și pe întreaga Țară a Oltului costumul de mireasă este acela din Săliște-Sibiu; din costum de uz zilnic în regiunea lui, aci el devine ritual. Acest fapt însă este de dată recentă.

Acest costum este întocmit din: ie albă cu flori și riuri negre; două oprege negre (stofă) cu dantele tot negre împrejur și îndeosebi la poale; laiber (ilic) negru de catifea.

În afară de costum mai sînt podoabele capului: cunună cu flori de lămîiță; fachelgiulgiu (voal) fin, alb; beteală împletită uneori ca niște cozi ce cad pe piept; năframă — « năfrămuță », adică o batistă lucrată cu modele geometrice colorate, țesută la război.

O concepție și o viziune

În rîndurile ce urmează înfățișăm direct, în grai propriu, gîndul și atitudinea bătrînei *Maria Gh. Rogozea*, țărancă analfabetă în vîrstă de 76 ani din Drăguș-Făgăraș, în legătură cu fenomenul nunții. Prezentarea este alcătuită din patru părți, și anume: unul ca introducere despre căsătorie și nuntă în general și alte trei privind părțile importante din care este alcătuită însăși ceremonia nunții.

1. « Eu cîți domni am întîlnit, tot singuri și rătăciți i-am văzut. Cît is frumoși și tineri trăiesc ca floarea-n pustie; cînd ajung de nu mai sînt vrednici, atunci căta să se-mpreune, să se căsătorească.

Nu ! Asta nu e lucru bun. Uite și pomu rodește cît rodește, da' tot îi vine și lui sfîrșitul. Îi poți face în tot felu, dar nu mai capeți nimic. Iată, e vremea secerișului; de nu ești harnic cînd trebuie, se scutură boanele, și nimic nu poți face peste asta.

Tot lucru e la vremea lui !

Dv. aveți un păcat mare: nu sînteți la rînd cu lumea, că nu vă însurați. Iacă, sînt oameni sărmani și betegi și se însoară. Da dv., bogați și tineri, voinici, stați așa. Asta e păcat mare; degeaba ai învățătură, că n-ai rost. Umblă mintea ca o suveică, da' degeaba; nu înțelege ce trebuie să înțeleagă.

Umblați în lume, da' umblați pustii. Mi-a spus un domn că el nu are vreme să se însoare, că el lucră pentru țară. Lucri pentru țară, pentru oricine, lucră pentru cine vrei, și pentru dumneata nimic? Auzi? Asta eu n-o-nțeleg cum vine. Lucră de vreo două părți pentru țară și una pentru familia d-tale. Numai așa vād cum îi face ceva și pentru țară. El nu-i în stare să-și țină nevestă, și vrea să lucre pentru țară!

Ți-o sta capu, nu ți-o sta, da' să ai mulere. Domn mare poți să fii, da' cu căsătoreagă. Altfel, te tot zdrobești, și tot jumătate om rămîi.

Poți lua fată săracă; n-ai grije de asta: bogat e Ți-de-Sus și-ți dă. Nu ai să te zdrobești din asta. Omul care-ți om face din nimic ceva. Omul care e harnic are de toate și îi crește mereu cuprinsu. Omu care să lasă după lume să lasă lumea de el.

Averea-i bună, da' mai bună-i mulerea harnică; cu ea vine bogăția. Una s-o știi de la mine cînd te-nșori:

Să-ți iei albind,

Să nu-ți iei găină !

Și să mai iei sama încă la un lucru, să iei sama bine să fie de neam bun, să fie cinstită. Nu cînd d-ta ai pleca după treburi, încoace-încolo, ea să-ți facă slaba. Am văzut eu d-astea:

*Te mînd cu oile,
Ea-și face nevoile . . .*

Omul are legea lui; el trebuie să să-nsoare, că, uite, tot omul trebuie să aibe copii, numai al de nu-i de sămînță . . . poate să n-aibă. De e dat omului și-i lăsat însă să aibă copii, îi bun de sămînță, nu-i la treaba lui de nu-și ia nevastă: e păcat. Unde să duce rodu lui? Uite floarea, uite pomul, uite vita cum rodește la rostu ei! Dar tu, omule, nu ești din lumea asta? Dacă toate n-ar rodi, s-ar nimici lumea.

De ți-e dat să faci copii, să-i faci, că de nu calci alături; poți da un sārindar, și tot nu te plătești. Aiasta e așa un păcat ca și cînd îl omori.

Așa o fost rînduit ca omu să nu stea nelegiuit. Cînd vrei să faci casă, cați să faci și nuntă; altfelu, te ții în păcat. Nunta trebuie s-o faci, că doar ai minte și suflet; nu ești ca flințele negrăitoare. Știi că nunta-i pomenită și-n cărți; la toate neamurile și în toate vremurile.

Faci nuntă să fil în rînd cu lumea; să fie casa ta casă și masa ta masă. Așa ești de cînte, și oamenii cată la tine. Toate sînt cu rînduială; altfelu, ce-ar mai fi? De nu face nuntă, e om de rîs, și care-i de rîs june rămîne de rîs toată viața.

Omu-i făcut să se ție de omeniel

Cînd faci nuntă, ești om cu vază că faci bună rînduială. Te duci la popă, te-arăți la primar, te-arăți la tot satul. Nu faci p-ascuns, ca ăia, noaptea, și-așa te cîntește lumea. Nunta, care-i om o face cum trebuie; face ospăt și coraj să se-mpreune cu bine. Știe că la nuntă oamenii cîntesc și urează. Dacă ești de cînte cînd te-nsoar, îți porți numele bucuros toată viața. Nunta omului de frunte rămîne sîm_n c-o fost de frunte. Numai țigani fac nuntă proastă.

2. Știi, la nuntă s-adună oamenii, rudele și vecinii, de să bucură laolaltă pentru tineri. Trebuie să-i chemi pe toți, să faci cînte; așa te cîntesc și ei.

Nechemat nu poate veni. Al de vine nechemat îi prost. Ce e asta? Nici la pomană nu vine nechemat, da' la nuntă? De-l chemi, ești om rînduit, și-ți aduce plocon drept mulțumire; aduc plocoane așa, ca o cînstire că l-ai luat în samă. Duce fiecare cît poate; care sînt mai neamuri duc mai p-ales și mai mult.

O nuntă adevărată are omu-n viață; nunta vine ca o sārăbătoare mare. Feciorii îi fac steag mirelui, numa de-l văduvoi nu-i face. Mireasa îl împodobește cu vîstră. Dar asta nu-i așa, numa de frumusețe; mireasa-i pune vîstra să-i vadă planu cum gîndește ei de legămînt. Cînd se supără bărbatu, după ce să ia, știi, în viață, spune: «Să fie a dracului cine mi-o pus vîstra». Asta să mai întîmplă cît is mai tineri; la bătrîni stă cu rușine.

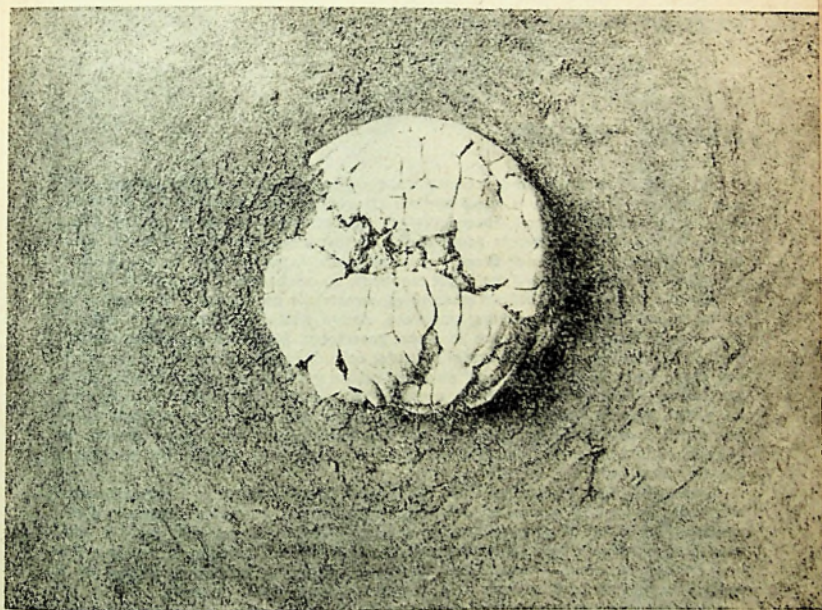
Cînd vine mirele să ia mireasa, îi pune mîna pe *fachel* și-l ridică o țîră pe cap, ca să nu tăgăduiască vreodată c-o fost făcut fără voia lui. Înainte vreme, cînd îl pune *pomeselnic* de-o îmbrăca boreasă, mirele pune și el mîna, tot ca un semn că așa i-o fost lui voia, să-l fie nevastă.

Gătești mireasa, că de ce-i mireasă? Ce, o poate lua așa ca din porci? Mireasa trebuie să aibă tot haine noi și flori, trebuie să fie curată și frumoasă, că are și ea o zi aleasă.

Nunta este cap de viață!

De aici, de la nuntă, începe ea a trăi. Nu mai e ce-a fost și începe altă viață. Știi că și la port îi pune haine noi, că începe o altă viață. Așa cere rînduiala din moși-strămoși. Cînd iese mirele și mireasa frumos rînduiți, să bucură și lumea, să bucură și Dumnezeu.

Ce-i ca nunta de frumos?



CONSTANTIN FLONDOR, *Aluat*, obiect (aluat și pământ)

CONVERGENȚE

Ne-au vizitat și ne-au rămas în memorie: HELENE WEIGEL, JEAN VILAR, ROBERTO ROSSELINI, MURRAY LOUIS, ZUBIN MEHTA, AZIZ NESIN, KISHO KUROKAWA, KIDDER SMITH

Întâlniri pe meridiane românești evocate de: VALENTIN SILVESTRU, MANUELA CERNAT, RALUCA IANEGIC, IOSIF SAVA, VIORICA DINESCU, AURELIAN TRIȘCU

HELENE WEIGEL

1959. «Berliner Ensemble», celebra instituție întemeiată de Bertolt Brecht, trimite în turneu la București o trupă condusă chiar de văduva scriitorului și artistului decedat cu trei ani în urmă. Helene Weigel e directoarea teatrului și va interpreta rolul titular din *Mama de Brecht* (după Gorki), rol creat de ea în 1932. Al doilea spectacol al turneului e *Galileu de Brecht*, cu Ernst Busch. Regizorul-autor nu și-a isprăvit aici munca de punere în scenă; ea a fost continuată de colaboratorul său, Erich Engel.

Oamenii de teatru și publicul așteaptă reprezentațiile cu interes și cu emoție. La noi se discută mult despre teoriile brechtienne, despre efectul de distanțare și didacticism, dar dezbaterile au în genere un aspect gazetăresc, fiindcă nu s-a editat deocamdată nici o lucrare a întemeietorului teatrului epic, iar opera dramatică e cunoscută vag, fragmentar. Pînă în 1959, cînd vin la noi artiștii germani, s-au jucat *Puștile Terezei Carrar* la Teatrul Național din București, *Teroarea* și *mizeriile* din cel de-al treilea Reich, *Mutter Courage*, în traducerea lui Tudor Arghezi, la Iași, montată de un fost membru al trupei brechtienne, actorul Mauriciu Szekler, iar acum curentă, se reprezintă, la Teatrul Giulești, *Domnul Puntila* și *sluga sa Matti*, într-o manieră voioasă, dansantă.

Spectacolul *Mama* e jucat (pe scena Teatrului de Operă și Balet) cu o precizie extraordinară a desfășurării gesturilor, a formării și de-formării grupurilor. Impresia dominantă e de soliditate și rigoare. Totuși, e în el ceva sumbru și mat care naște o rețineră. Helene Weigel e însă impunătoare. Mersul ei prin scenă, tăcerile, modul de a privi — intens, cercetător — vocea plină, puternică, impecabil modulată, chipul de o expresivitate particulară, energia ce o degajă întreaga-i ființă, cuceresc.

La cabină, după aplauze și flori, e lume multă. Mai exact spus, în fața cabinei, căci cineva blind-autoritar explică, răbdător, că actrișa nu obișnuiește să primească în aceste momente: e istovită și, în genere, nu-i place să discute despre ceea ce a săvîrșit pe scenă. Totuși, voi intra, voi spune cîteva cuvinte mai mult sau mai puțin convenționale. Îmi mulțumește cu un zîmbet vag, da, are impresia, într-adevăr, că publicul «a acceptat spectacolul», acest fapt o bucură. Sînt sigur că și criticii — adaug eu; ah, desigur, sînteși unul din ei — zice. Confirm lute, și-i fac numaidecît imprudenta rugămintă de a-mi acorda un interviu a doua zi. Zîmbetul de pe fața artistei dispare, răspunsul e glacial și categoric: «Nu». «Are pur și simplu repulsie pentru interviuri — mă informează, colegial, dramaturgul, adică secretarul literar, conducîndu-mă, binîșor, de braț, pe culoar. Veniți însă mîlne, ori poimîlne, cînd vom avea întîlniri cu artiștii români, și nu folosiți carnetul și stiloul.»

Helene Weigel e de origine austriacă. Și-a început cariera la Frankfurt, dar notorietatea și-a cucerit-o la Berlin, cu rolul Mariei Magdalena, în piesa omonimă a lui Hebbel. Întîlnirea cu Bertolt Brecht — cu care s-a căsătorit în 1928 — a fost hotărîtoare pentru viața și cariera ei. Primul rol într-o piesă brechtiană l-a deținut în 1927, în piesa *Un om este un om*. A mai jucat, prin ani, rolul Natelei în *Cercul de cretă caucazian*, al Volamnei în *Coriolan* și a dat efigie Annei Fierling, cantiniera din *Mutter Courage*, despre a cărei interpretare autorul a scris un eseu admirativ-scînteietor și apoi un poem.



Rolul fusese susținut, la premiera absolută, la Zurich, în 1941, de Teresa Giehse; ulterior, l-ua abordat și alte actrițe — germane, franceze, engleze — pe care dramaturgul le-a văzut, pentru el Helene rămânând însă neîntrecută.

La a doua întâlnire, mai confortabilă și mai destinsă, doamna Weigel răspunde — foarte concis — la unele întrebări, face câteva succinte reflecții. Cineva își exprimă părerea de rău că n-au adus la București și Mutter Courage. Artista spune că s-a discutat mult asupra programului de turneu în România — țară despre care se știe că are un teatru bun și un public pretențios — și s-a convenit asupra acestor două titluri, care



HELENE WEIGEL
În *Mutter Courage*

dau posibilitatea multor membri ai trupei să se releve, iar personalității autorului să fie cunoscută în două piese scrise și puse în scenă în epoci diferite. Noi apreciem elogiul factura montării cu Galileu, facem referiri la unele scene, la jocul excepțional al protagonistului. Dl. Busch spune că premiera a avut loc la cinci luni după moartea lui Brecht, dar esențialul reușitei i se datorește lui, a cărui muncă regizorală se constituia într-o adevărată « universitate liberă ».

Evident, toată lumea vrea să știe — după premiera giuleșteană, la care am asitat împreună — ce crede doamna Weigel despre Puntila. Ea apreciază cu căldură spectacolul. O rog să-mi spună dacă e « brechtian » sau nu. Meditează câteva clipe înainte de a răspunde, apoi suride larg; cînd zîmbește, ochii îi devin jucăuși, obrazul i se luminează, chipul capătă un aer tineresc: « Brecht l-ar fi aplaudat ». Și amă-

nunțește: teoria brechtiană nu e o dogmă pentru înscenarea pieselor sale. Chiar în Germania există moduri diferite de a se pune în scenă aceste piese, iar unele spectacole franceze sau italiene țin seama într-o mică măsură sau deloc de efectul de distanțare — de pildă, tratează song-urile doar ca numere muzicale etc. Brecht ținea însă foarte mult la accentuarea factorului rațional, voia ca spectatorului să nu i se creeze false și trecătoare iluzii și mai ales să fie ajutat să-și formeze propria sa opinie despre ceea ce i se arată. « Actorii dumneavoastră sînt buni, și au talent comic, susțin bine comedia, tratează cu justețe personajele. »

Un coleg spune că, deși teatrul epic respinge emoția, el a fost totuși foarte emoționat de rolul Palaghiei Vlasova, ca și de destinul scenic al lui Galileu. Actrița replică, nu fără o umbră de nemulțumire malițioasă: Brecht n-a pretins că vrea să alunge emoția din teatru, ci sentimentalismul, patetismul. El a dorit să-i determine spectatorului « un punct de vedere socialmente critic ». « Nu mă bucură dacă v-am emoționat chiar intratit — rîde Ernst Busch — piesa e o parabolă. Și rolul e o parabolă. Jucăm o tragedie neeroică, deoarece Galileu a trădat menirea omului de știință. »

« În ce ar consta esența parabolei » — întreb. Secretarul literar răspunde că pentru Brecht, care scria totdeauna în actualitate, însăși bomba atomică, a cărei explozie la Hiroshima l-a zguduit, era o consecință a victoriei lui Galileu pe tărîmul științei și a dezertării lui pe plan social, și că a vrut să traducă parabolic această idee în premiera berlineză a piesei.

Înainte de despărțire, o rog pe doamna Weigel să-mi spună dacă i-a plăcut Bucureștiul. « Sigur. E un oraș cu multă vegetație, înflorit, oamenii sînt prietenoși, deschiși. . . Știați că am și niște rude pe aici ? ». Aflu acum, cu surprindere.

Peste cîțiva ani, la Berlin, după ce încerc în zadar să obțin o întrevedere cu direcția lui « Berliner Ensemble », pe canalele obișnuite — prin secretară, cu ajutorul colegilor critici — mă prezint pur și simplu în antecamera directorială, unde, printr-o întîmplare, nu e nimeni. Prin ușa deschisă a cabinetului o văd pe doamna Weigel ținîndu-și capul în miini, obosită. Intru, salut, mă prezint cuviincios; mă privește lung, vădit deranjată, apoi îmi face semn să iau loc. Da, i s-a spus că vreau s-o văd, dar, din păcate, are mult de lucru, nici nu se simte prea bine, mă roagă s-o scuz. Îmi propune să stau de vorbă cu dramaturgul teatrului; e autorul ediției de opere complete a lui Brecht « și știe ce e cu acest teatru mai bine decît mine ».

Întrucît personajul în chestiune a și apărut, iar doamna Weigel s-a ridicat, mai îndrăznesc s-o întreb doar dacă a fost informată despre ecoul prelung al turneului ei în România. « Da, am căpătat presa, ne-am bucurat. Am aflat și despre succesul unor reprezentații noi cu piese de Brecht. Sper că ne revedem . . . cîndva, și să le vedem ».

A murit în 1971.

Am în fața mea, azi, cînd scriu, o carte, bogat ilustrată, despre viața și opera ei — despre uriașul ei talent. E semnată Bertolt Brecht — căci autorul culegerii a tipărit, în principal, ceea ce a scris ilustrul dramaturg și regizor despre artistă.

JEAN VILAR

Dorind să evoc întâlnirea cu Jean Vilar și Teatrul Național Popular la București, spicuiesc din carnetul meu de note din acel an (1961).

Pentru specialiști, Teatrul Național Popular din Paris și creatorul său, Jean Vilar, sînt embleme bine cunoscute. Vom avea însă posibilitatea, în septembrie 1961, să vedem spectacolele reputatei trupe la București, ceea ce e o șansă. Regizorul francez e și creatorul festivalului de la Avignon — din incinta Palatului Papal — care și-a cîștigat o faimă mondială prin reprezentațiile date aici în aer liber.

Operele scenice Mercadet de Balzac și Turcaret de Lesage fac, într-adevăr, o impresie foarte bună. Cursul mișcării scenice, al interpretării, pare tradițional — în cea mai bună tradiție franceză a declamației (dar fără emfază și psalmodieri) și a grației în gestică. Dar, din cînd în cînd, un element neașteptat, ca un fulger din senin, îi oferă spectatorului o enigmă. Aduce un fior nou. Declanșează un sens nebănuit. Învăluie în mister o acțiune ce părea anodină. Schimbă brusc un raport ce se arăta banal. Face să pulseze acțiunea într-un alt ritm decît cel promis la început — toate marcînd prezența discretă dar insinuantă, aș zice omniprezența, unei puternice și echilibrate personalități regizorale.

În Mercadet, schimbările de tablou au ceva extraordinar: lumina scade, rămîningrea și tulbură. Personajele care și-au isprăvit rolul mai rămîn în scenă, parcă le-ar veni greu s-o părăsească. Cele din episodul următor apar vag aferate sau flegmatice, umblind neliniștite printre mobilele pe care le schimbă mașiniștii, încercînd cîte un fotoliu, schițînd o poziție convenabilă la masă, sau lîngă ușă, privind fugăr vreu tablou. În acest timp se aude, în surdina, un solo de clarinet suind și coborînd o melodie stranie, ce pare o tînguire, apoi o amintire, o improvizație nostalgică, un capriciu fumegos. Solistul e Duke Ellington.

Jean Vilar, cu ochii vii, veseli, fruntea ridată, e gentil și îndatoritor, nu am dificultăți în a-l aborda. Aștept să isprăvească interviul ce i-l acordă unei colege și-l rog să-mi spună și mie cîteva cuvinte despre el, despre teatru, despre prezența la București.

E foarte bucuros că poate vizita România. Îl încîntă publicul.

— Observ că spectatorul român înțelege limba, dar mai ales înțelege limbajul nostru teatral. Mi se pare că aveți un public format, în orice caz, cultivat la școala unui repertoriu important. A primit foarte bine — nu? — ambele noastre spectacole, a arătat că are acces la semnificații. Colegii noștri români pot fi fericiți jucînd în fața acestor oameni care-i întîmpină cu atîta căldură pe actori. Cred că am dreptate, nu?

Confirm, evident.

— L-am urmărit — desigur, cît îl poți urmări — atît din scenă (Vilar juca rolul lui Mercadet, n.n.) cît și din culisele Sălii Palatului. A propoz: e un edificiu splendid. Știți că m-a îngrijorat puțin cînd am inspectat sala? Mi s-a părut poate excesivă pentru teatru. O credeam mai potrivită pentru mari spectacole de operă. Ei bine, mi s-a dovedit excelentă ca acustică, instalații, posibilități de manevră a decorurilor, iluminare... Și, dacă-mi dați voce, ca personalitate... Da, da, are o anume personalitate. Au și sălile personalitatea lor.

Amintesc că scena s-a umplut de flori, după final.

— Cred că a fost mai mult decît o apreciere la adresa a ceea ce s-a jucat — spune oaspetele. Mi s-a părut o manifestare în favoarea prieteniei franco-române.

Îl rog să-mi explice sensul titlaturii de « Teatrul național-popular ». Îmi spune, rîzînd, că această întrebare l-a urmărit și în Germania, și în Italia. În Franța, însă, nu; odată acceptat, termenul a intrat în uz și francezii se întrebă acum nu ce e, ci cît va ține.

— Am vrea ca TNP să fie accesibil celor mai mulți. Și mai ales, acelor care fie n-au cunoscut delicia teatrului, fie că au pierdut obișnuința de a-l frecventa. Am făcut pentru aceasta maximum de înlesniri materiale — la prețul biletelor, ceea ce ne costă, crede-mă!, la cheltuielile ce i se solicită în genere omului după ce a intrat în sală — și am bătut la porțile uzinelor, ale birourilor, magazinelor mici și mijlocii, am dat posibilitatea să se ia o cină ieftină în incinta noastră, să se asculte muzică, să se vadă pictură bună, să se cumpere cărți de teatru cu preț redus, să se asculte conferințe... E un program larg, pe care-l perfecționăm continuu. — Presupun însă că atracția principală o constituie, totuși, repertoriul ce-l oferiți. Și pe urmă, factura spectacolelor.

— Bineînțeles. Dar să nu minimalizați problemele materiale. La Paris au o însemnătate mai mare decât vă închipuiți. Aici, dumneavoastră v-ați organizat altfel, deh...

Și Vilar își expune considerentele asupra raporturilor statului cu teatrul, cu artele în genere. Îndrăznesc să-l contrazic într-o anume privință. Nu se supără; convine « să lăsăm chestiunea așa cum e, deocamdată » și ne întoarcem la repertoriu.

— Ce jucăm? Iată ce jucăm: Molière, Shakespeare, Ibsen, Cehov, Brecht... Veți spune: sint piesele lor populare? Sau: nu e mai popular Scapin decât Don Juan? Ei bine, stă în puterea noastră să le redăm acestor autori popularitatea imensă pe care au avut-o la vremea lor și care le-a asigurat clasicizarea. Să curățăm crusta de convenționalism ce s-a depus pe unele capodopere și care le-a făcut, în mod paradoxal, impopulare. Evident, ne preocupă și autorii moderni, care vorbesc despre ce-l interesează pe omul de azi: recrudescența fascismului, atacurile perfide la adresa păcii, opțiunile, atât de importante, filosofice și politice, ale intelectualului, aspirația spre cunoaștere și relații internaționale normale...

Amintesc despre faptul că ideea de teatru popular are o istorie în Franța, începând cu decretele Convenției, apoi cu inițiativele grandioase ale lui Romain Rolland și acțiunile de anvergură ale lui Fitmin Gémier. Vilar consideră că, într-adevăr, aceste precedente sint « glorioase ». L-ar adăuga, la cei citați, pe Aristide Briand, pe care-l socotește veritabilul promotor al ideii. Problema e de a concentra acum țelurile în câteva focare distincte și de a stabili o formulă nouă, mai



JEAN VILAR în spectacolul Mercadet,
București, 1961

legată de existența concretă a mulțimilor. Național-Popular reprezintă o formulă care implică un termen politic ce, în climatul actual și în sistemul de alianțe al Franței, se inspiră dintr-o orientare necesară.

— Dar sub raportul formeii ?

— Nu, nu e vorba de formă. Sau nu știu eu exact ce numiți formă... E vorba de un teatru simplu, care poate deveni familiar oricui. Gândiți-vă: un popor care capătă, după un asemenea război, o nouă conștiință de sine, nu mai vrea să fie servit în teatre cu aparențe, ci cu realități — și care să-i fie foarte apropiate. Publicul nu-și face cunoscute opțiunile, totdeauna, sau nu și le manifestă cu claritatea cu care le expunem noi... Dar sarcina noastră e să clarificăm mereu ceea ce el resimte în chip obscur ca o nevoie spirituală.

Ne oprim aici. Artistul pare preocupat de ceva; îi mulțumesc, îmi iau rămas bun și-l întreb dacă pentru încă două-trei chestiuni l-aș mai putea aborda a doua zi, măcar zece minute.

Încuviințează amabil. Nu fără a observa, cu gentilă ironie, că îi cer zece minute pentru răspunsuri la probleme care-l chinuiesc de-o viață și cărora nu le-a găsit încă răspunsul nici pentru el, d-apoi pentru alții.

Ne revedem, într-adevăr, a doua zi, dar cam în grabă. Sint presante problemele legate de plecare.

— E frumos Bucureștiul — mă întâmpină. Ne-ar fi trebuit însă mai mult timp să-l cunoaștem. Oricum, ospitalitatea, amicitia de care avem parte sint emoționante. Lăsam atîția prieteni aici !

— De ce ați ales Mercadet și Turcaret pentru turneul în țara noastră ?

— Am vrut să prezentăm doi autori francezi asupra cărora critica a dat verdicte îndoielnice și care păreau irefutabile. Am fost interesați să vă prezentăm două caractere... franceze. Puternice. Cu implicații sociale largi. Încă actuale.

— De ce jucați fără cortină ?

— Totul trebuie să fie la vedere. Nu am dorit să conspirăm, ci să desconspirăm. O lume.

Nu vreau să-l mai rețin. De altfel, în spatele său se află vreo trei persoane despre care înțeleg că-l așteaptă pentru treburi urgente.

Vreau să încep protocolul de rămas bun, cînd mă ia de braț. Ne depărtăm ușor de cei ce așteaptă.

— Ascultă, dumneata pretinzi că ești critic — îmi spune, cu oarecare asprire șăgalnică a vocii — dar nici ieri, nici azi n-ai suflat o vorbă despre spectacolele noastre. Nici despre rolul meu...

Mă fîstăcesc vizibil. Pretind că n-am îndrăznit. Bine — zice — ai curajul momentului.

Afirm că sint admirabile fapte de creație, mai ales în Mercadet. Și că îl văd pe el, actorul Jean Vilar, și tot pe el, regizorul Jean Vilar, la originea acestora.

— Bine. Dar ce ți s-a părut mai caracteristic la Mercadet al meu ?

Mă gîndesc. Răspund nesigur:

— Inteligența. Iar în expresie, masca.

Mă bate pe umăr afabil, îmi strînge mîna tăcut și mă părăsește, îndreptîndu-se. În pas gimnast, spre trio-ul care-l așteaptă cu hîrtiile ce trebuie probabil semnate sau conspectate. De acolo, întoarce capul o clipă, mă privește pe deasupra ochelarilor ce și l-a pus ca să citească și zice, surîzînd:

— Și mle...

ROBERTO ROSSELLINI

«Nu mai vreau să mă consider artist, ci pedagog»

În 1966, Roberto Rossellini sosea la București în vederea perfectării unei co-producții. Venea aureolat de fabuloasa lui faimă de ctitor al Neorealismului, de geniu veșnic imprevizibil — oscilînd între capodoperă și experiment —, de reformator mereu deschizător de drumuri într-o artă pe care o iubea cu pasiune, dar căreia știa să-i recunoască lucid și limitele și erorile, de charismatic Cicerone al tinerelor generații, de la el reclamîndu-se și Fellini și Noul Val italian, și Godard și Truffaut, și Noul Val Latino-American și Satyajit Ray sau Mrinal Sen.

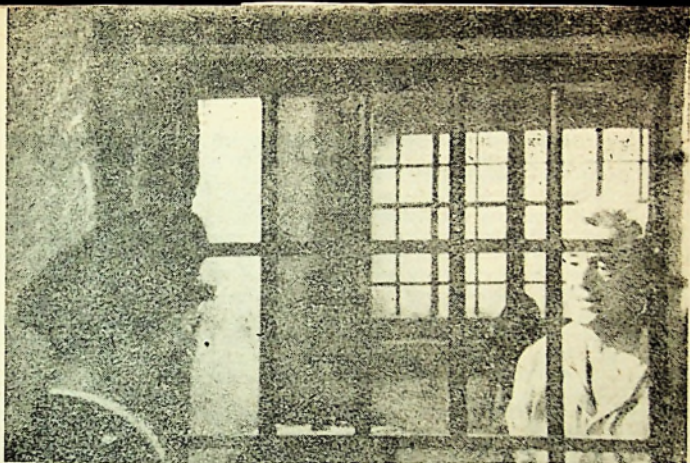
Fiu al proprietarului celei mai elegante săli de cinematograf din Roma, faimosul «Corso», hrănit cu filme pînă la saturație încă din fragedă copilărie, Rossellini se lasă totuși tentat destul de tirziu de «scamatoria cu imagini». Împlinise deja 30 de ani cînd, secondat de fratele său mezin Renzo, viitor compozitor de renume, și de un grup de prieteni, improviza în vila părintească din apropierea Romei un minuscul studiu unde, mai în glumă, mai în serios, realiza cîteva scurt-metraje: *Daphne* (1936), *Prélude à l'après midi d'un faune* (1938), urmate în 1939 de *Fantasia sottomarina*, *Il tacchino prepotente*, *La vispa Teresa*. Într-o atmosferă de netulburată opulență, întru totul aidoma celei pe care, patruzeci de ani mai tirziu, Vittorio de Sica avea să o evocă magistral în primele secvențe din *Il giardino dei Finzi Contini*, într-o ambianță senină și lipsită de griji, tîndrul Rossellini intrîrzia să ia viața pleptiș. Războiul avea să-l aducă brutal la realitate. Nevoit să debuteze ca realizator profesionist în plînd ofensivă pro-belică a propagandei mussolinienne, ba încă obligat să realizeze, în 1942, *Un pilota ritorna* după un scenariu scris de Vittorio Mussolini (întreaga familie Mussolini se dădea în vînt după cinematograf, începînd cu *Il Duce* care dispusese construirea Studiourilor Cinecittà și terminînd cu ginerelul său, Galeazzo Ciano, care conducea Direcția Generală a Cinematografului din Ministerul Presei și Propagandei), Rossellini avea să reușească totuși imposibilul: slalomînd inteligent printre sloganele fasciste, el și-a salvat filmele de opoziția posterității prin formula lor sobră, de o obiectivitate detașată, prin notațiilor de tip documentarist care substituiau grandilocvența eroico-patriotarde ideea de comuniune în suferință a celor constrînși de război să devină inamici. Interesul pentru detaliile realiste ale existenței cotidiene lăsa să se întrevadă deja principiul care avea să străbată întreaga filmografie rosselliniană: Istoria este produsul sumei măruntelor existențe individuale.

Acumularea dramelor individuale în Italia pîrjolită de flacăra conflagrației determină foarte curînd o cotitură în conștiința regizorului, marcînd ruptura definitivă cu epoca mussoliniană. Cineaștul descoperise dimensiunea existenței duse sub semnul terorii. Pe cînd în peninsula se purtau încă lupte crîncene, începe să lucreze, cu un buget minim, vînzîndu-și treptat mobilele din casă, un film închinat micilor tragedii individuale petrecute sub ochii lui în cadrul marilor tragedii

* În 1967, «Romania-Film» avea să figureze în calitate de co-producător pe genericul serialului italian de televiziune în 12 episoade *La lotta dell' uomo per la sua sopravvivenza*, scriu și supervizat de Roberto Rossellini, realizat de fiul acestuia Renzo, și turnat parțial în țara noastră.

naționale a ocupației. Filmul avea să se numească Roma oraș deschis. Subiectul real — cazul unui preot, anti-fascist, Don Morosini, împușcat de nemți — îi fusese sugerat de către unul din conducătorii mișcării de Rezistență împreună cu care Rossellini și scenariștii săi, foarte tinerii Federico Fellini și Sergio Amidei, stătuseră ascunși cităva vreme într-un apartament din Roma pentru a cunoaște direct și în toate amănuntele martiriul trăit de populația nevoiașă în acele zile când, declarată « oraș deschis », solara capitală a Italiei devenise un loc al spaimei și al morții, al delațiunilor și al execuțiilor.

O parte a scenariului fusese scrisă cu cerneală simpatică, aparatul fusese subutilizată de la nemți, pelicula cumpărată în bobine de câte 20—30 de metri din prăvăliile fotografiilor, totul era improvizat, cirpit. Nu conta. Din tensiunea « faptului real, mai dramatic decât orice clișeu dramaturgic », din febrila dorință de a spune adevărul, din patetica obligație morală de a depune mărturie în fața viitorului despre « prețul libertății unui popor », s-a născut capodopera. În 1945 Roma oraș deschis, fulgurant imn al Rezistenței populare, inaugura o nouă eră în cinematograful italian și în cel mondial. Prin adevărul său copleșitor, prin pulsația năvalnică a temperamentului meridional, el sfărâma clișeele lăcuite și atât de amăgitoare ale vremii, lăsînd cu forță explozivă NEOREALISMUL. Descătușat din tirania unei ideologii totalitare, Rossellini restaura plenar autonomia de expresie a regizorului, eliberîndu-l totodată de tirania marilor studiouri. Ca o superbă sfidare la adresa bugetelor mamut, a producătorilor despotici și a industriilor aservite, de la un capăt la celălalt al globului, fie intereselor comerciale, fie intereselor propagandei de război, Rossellini oferise lumii o capodoperă — întîmpinată, ce-i drept, cu prudentă reticență de majoritatea criticii italiene. Un an mai târziu, la Festivalul de la Veneția, în palmaresul stabilit de juriu, cealaltă capodoperă rosselliniană, Paisă ocupa de-abia locul al cincilea ! Privit cu destulă neîncredere și aclamat de-abia în urma uriașului succes internațional obținut de cele două filme, Rossellini, decretat tribun al Neorealismului, avea să intre rapid într-un conflict declarat cu critica în clipa în care, refuzînd să se alinieze unei orientări anume și să rămînă prizonier al formulei de el însuși inventată, va căuta să exprime altceva și cu alte mijloace. Deja, din pricina scepticismului amar din Germania anno zero (1947), este acuzat că « trădează » Neorealismul. L'amore (1948), cu Anna Magnani interpretînd, în primul episod, La voix humaine a lui Cocteau, sporește deconcertarea celor ce îi pretind să reintre în tiparul știut. Pe deasupra, viața intimă a lui Rossellini devine pe neașteptate obiect al cronicilor de scandal. Fascinată de personalitatea cineastului care, prin numai două filme, revoluționase estetica cinematografului mondial zgîlțînd din temelii prăfuitele conformisme academice, frumoasa și nu mai puțin celebra Ingrid Bergman părăsise Hollywood-ul și traversase oceanul pentru a juca sub direcția lui în Stromboli, terra di Dio (1949). Inițiativa avea să aibă rezultate nefaste pentru amîndoi, atît pe plan profesional cît și uman. Într-o primă fază, colaborarea regizorului cu vedeta se preschimbă într-o iubire pătimașă. Presa avidă de scandal nu-i cruță. Amîndoi sînt căsătoriți. Divorțurile lor fac cel puțin tot atîta vîlvă cît și legalizarea legăturii din care se vor naște un fiu, două gemene (dintre care Isabella este astăzi cîtată printre actrițele de primă strălucire ale Italiei) și, bineînțeles, cîteva filme: Europa 51, Viaggio in Italia (1953), Siamo donne (1953), Giovanna d'Arco al rogo (1954, după oratoriul lui Paul Claudel și Arthur Honegger), La paura (1954), la vremea lor aspru sancționate de public și de specialiștii derutați de dedramatizarea tot mai evidentă a acțiunii și de investirea ambianței cu funcții semantice mereu sporite. Doar în Franța, André Bazin și grupul celor de la Cahiers du cinéma continuau să creadă în geniul lui Rossellini, decelînd în demersul lui germele unei evoluții coerente. Într-adevăr, privite retrospectiv, acele filme ni se înfățișează azi ca tot atîtea trepte necesare ascensiunii spre o nouă moda-



VITTORIO DE SICA în *Generalul della Rovere*

litate de expresie filmică, născută dintr-o originală îngemănare a documentarului cu ficțiunea.

Nemulțumit de ingerințele producătorilor care treptat începeau să-și recapete prerogativele asupra regizorilor, Rossellini consideră tot mai serios posibilitatea de a se dedica definitiv documentarului. Este evident că se află la o răscruce. În 1957, anticipând o modă care se va abate curînd asupra Europei, și a Americii de Nord, cineastul pleacă... în India. Pretextul îi e oferit de un serial documentar comandat de Televiziunea italiană, căruia îi urmează, în 1958, lung-metrajul semi-documentar, semi-dramatizat *India*, interpretat de neprofesioniști recrutați la fața locului conform metodei utilizate odinioară pentru *Paisă*. Încercînd să suprîndă pe peliculă esența aceluia univers uman de o atît de extraordinară diversitate, ritmat conform unei înțelegeri a relației cu cosmosul profund diferită de cea occidentală și condus după legi și tradiții deseori inaccesibile și incomprehensibile străinilor — bazate înainte de orice pe principiul toleranței fără de care coexistența atîtor etnii și credințe ar fi de neconceput —, căutînd deci să descifreze India, Rossellini se caută de fapt pe sine. Se va reîntoarce în Italia definitiv convins că are de îndeplinit o misiune morală față de semenii lui.

Pentru a le dovedi parcă detractorilor săi că nu din neputință abandonase calea tradiționalelor filme de ficțiune, ci din deliberată opțiune de reînnoire a limbajului cinematic, atacă din nou genul care-i adusese gloria, reeditînd succesul de altă dată cu splendidul film de război *Il generale della Rovere* (după povestirea omonimă a lui Indro Montanelli). Vittorio de Sica interpreta genial personajul unui mărunt exocro colaboraționist care, împrumutînd la cererea Gestapo-ului identitatea unei căpetenii a partizanilor, sfîrșea prin a se lăsa torturat și executat în locul celuiia spre a nu-l distruge legenda. În final, ticălosul convertit în erou lăsa urmașilor adevăratului general un laconic mesaj: « Cînd nu știi ce cale să alegi, alege-o pe cea mai grea ». Era chiar profesiunea de credință a lui Rossellini. Între imaginea solemnă a eroului de tip tradițional, cultivat cu emfază de cinematografiile postbelice și pînă la șmecherul care avea revelația conștiinței și a demnității umane, se căsca o adevărată prăpastie, prăpastia dintre mit și adevăr, dintre iluziile noastre și hazardul realității. Falsul general della Rovere era de fapt primul anti-erou al filmelor europene de război. Leul de Aur, decernat la Veneția, cerifica reimpăcarea criticii cu Rossellini.

În Elveția, de pildă, corifeul cronicarilor de limbă franceză își încheia astfel recenziea din La Tribune de Lausanne: «... din punct de vedere politic opera are o semnificație singularmente univocă: de la răscumpărarea unui suflet și pînă la reabilitarea subtilă a foștilor naziști, nu e decît un pas. Și Rossellini îl face.» Privind filmul cu ochelari de cal, cronicarul în cauză, din categoria celor care nu-i iertau regizorului nici acum, după cincisprezece ani, dezertarea din plutonul neorealiștilor militanți, plăteai polițe celui care afirmase «civilizația noastră suferă de o boală. Încercăm mereu să ne impunem vederile. Eu nu vreau să impun nimic. Vreau doar să ofer materialul brut, lăsîndu-le celorlalți dreptul să tragă singuri concluziile».

Aminîndu-și o dată mai mult proiectul de a se dedica documentarului, în 1960 Rossellini consacră încă un film *Rezistenței*: Era noapte a Roma — intîlnirea secretă a trimișilor aliaților, un sovietic, un american și un englez, cu reprezentanții Rezis, tenței, ai populației și ai bisericii catolice — realizare sobră, deși puternic tensionată-cu Serghei Bondarciuk într-unul din rolurile principale. Urmează apoi două sumptuoase reconstruiri istorice, *Viva l'Italia* — închinat centenarului unității naționale — și *Vanina Vanini* după Stendhal (1961), ambele groaznic mutilate de către producători. După o ultimă încercare pe teritoriul ficțiunii, comedia *Anima nera*, cu Vittorio Gassman și Nadja Tiller, regizorul refuză să se mai plieze legilor «spectacolului», așa cum este el înțeles de producători. Paharul s-a umplut. De aci înainte va lucra numai pentru Televiziune și numai filme didactice în care să-și poată exprima crezurile nestînjinit de factorul rentabilității, eliberat de obsesia «încasărilor».

În 1964 Rossellini scrie și supervizează serialul didactic *L'età di ferro*, realizat pentru RAI de fiul său Renzo. În Italia, noutatea formulei stîrnește bineînțeles mefiență, prin colțuri se șușotește chiar cuvîntul «eșec». Nu-i nimic. Va găsi mai multă înțelegere în Franța: în 1964 ORTF îi comandă un film în culori de o sută de minute, *La prise de pouvoir par Louis XIV*. Copleșitor prin splendoarea vizuală, prin subtilitatea discursului politic de o extraordinară percutanță actuală, această perfectă mostră a concepției rosselliniene asupra filmului didactic îl înalță din nou pe autorul său pe culmile celebrității mondiale.

Un an mai tîrziu, Roberto Rossellini venea în România pentru a semna acordul unei co-producții multi-naționale... L-am cunoscut într-o seară, într-un apartament de la etajul șapte al unei clădiri din inima Bucureștiului, în care pe atunci locuiau la etajul șase Marin Preda, la cinci Dimitrie Cuclin, la patru Catina Ralea și Emanoil Petruț. Fusese invitat la cină de cuplul scriitorilor Anda Boldur și Mihnea Gheorghiu. Era un început de toamnă aurie și, privită de sus, partea de răsărit a orașului, cu cartierele lui rezidențial-patriarhale, își cufunda încet grădinile în tîlna violacee a înserării. Sprijinit de balustrada terasei înguste, năpădite de flori, Rossellini a tras cu nesaț în piept boarea parfumată și a închis o clipă ochii. [«Cîtă pace, cîtă binecuvîntată liniște!»].

Venit direct de la Buftea, împreună cu Mihnea Gheorghiu, după o zi întreagă de pertractări, nu părea deloc obosit. Cu gentilețe volubilă, însoțită de multe gesturi, s-a lansat într-un lung elogiu al vechii urbanistici bucureștene. «Are un farmec cu totul aparte. Capitala dvs. dispune de avantajele unei metropole fără a-și avea încă și dezagrementele. N-am avut timp să o bat cu piciorul, cum mi-ar fi plăcut, dar l-am simțit pulsul latin și asta îmi este de-ajuns. Să nu vă mire, dar șederea mea la București mă va face să reconsider un anumit colț al Romei. De-acum înalte voi privi cu alți ochi Columna lui Traian. Pentru mine nu va mai fi un simplu monument decorativ, cum îmi apărea pînă acum, ci simbolul unei dramatice întîlniri între două civilizații... Cred că nu așa fi putut găsi o țară europeană mai potrivită cu care să colaborez pentru *La lotta dell'uomo per la sopravvivenza*. Puține popoare de pe



continentul nostru au avut o istorie pe parcursul căreia să revină atât de des alternativa perseverență sau dispariție, rezistență sau moarte. România ne oferă lecția supraviețuirii unui popor mic în condiții adverse. Sinteți o nație încăpăținată care macină prin răbdare totul. Mi-ar plăcea să includ în seria mea de filme istorico-didactice și unul despre raporturile Romei cu Dacia. Am vorbit de altfel despre asta, azi dimineață, cu gazda noastră... De ce m-am consacrat unui asemenea tip de realizări? Poate să fie un semn de bătrânețe — nu, nu, e inutil să-mi faceți complimente — dar eu nu mai vreau să mă consider artist, ci pedagog. Eu prefer educația



ROBERTO ROSSELLINI cu Vittorio de Sica în timpul filmărilor la Generalul del la Rovere

de tip socratic. Sistemul lui Socrate nu urmărea să convingă, ci să-l determine pe om să se găsească pe sine, să rămână fidel față de sine însuși. Îl admir enorm pe Socrate, sint de altfel pe cale să pregătesc un film despre el, pornind de la Dialogurile lui Platon. Mă încântă mai ales afirmația lui că lumea e plină de păreri, dar goală de știință. E perfect adevărat. În ziua de azi toată lumea își dă cu părerea despre toate, toți sint specialiști unde nu se pricep. Eu, urmîndu-l pe Socrate, mă străduiesc să nu cad în această capcană și refuz să-mi spun cuvîntul acolo unde nu am cunoștințele necesare. Nu vreau să se creadă însă despre mine că-mi dau aere de filosof. Nu sint filosof și nu adresez mesaje. Pentru mesaje există poștă, telefon, telegraf. Eu vreau doar să-i ajut pe oameni să gîndească. Vreau să le fiu util. Să-i ajut de pildă să înțeleagă civilizația pe care au făurit-o. Dacă ne simțim oarecum pierduți în confruntarea cu lumea contemporană este și pentru că nu mai dispunem de o cultură reală. Rapiditatea mutațiilor, avalanșa informațională, specializarea excesivă, totul vine spre noi, ne copleșește cu viteză amețitoare. Trebuie deci să-i deprindem pe oameni să privească distanțat realitatea, să o judece. Or, pentru asta este neapărat necesar să cunoașă Istoria. Să urmărească mai atent lecția marilor civilizații trecute. Îmi propun deci să realizez o suită de filme istorico-didactice care să reconstituie cu minuțiozitate antropologică fapte și situații cotidiene din a căror însumare să rezulte o semnificație superioară, istorică. Pentru mine, între meseria de cineast și aceea de istoric există o singură deosebire; istoricul este liber să-și construiască cum vrea ipotezele și exegezele, pe cînd cineastul e condiționat de voința celor care investesc bani în filmele lui. În rest, maniera lor este identică. »

Intervenind în discuție, amfitrioana noastră l-a provocat să vorbească despre Vanina Vanini, explicându-și interesul prin aceea că, în urmă cu câțiva ani, semnase și ea, pentru Televiziunea Română, o dramatizare după nuvela lui Stendhal. Rossellini a oftat. « Prefer să nu-mi amintesc cât am suferit cu filmul acela. Producătorul mi-o impusese în rolul titular pe Sandra Milo, soția lui. La început nu mi s-a părut un capăt de țară, nu era cea mai proastă dintre actrițe — doi ani mai târziu, cum știți, avea să o folosească și Fellini în *Otto e mezzo* — și, la urma urmei, metoda mea de lucru cu interpreții mă pune la adăpost de surprize neplăcute: nu le dau niciodată actorilor să citească textul înainte de intrarea în platou, ca să nu trebuiască să-mi pierd după aceea vremea sfărîmînd personajul imaginat de ei pentru a-l înlocui cu cel conceput de mine. În general las interpreților extrem de puțină libertate, îi hărțuiesc în așa hal, încît își uită pînă și replicile și de-abia atunci ajungem la ceea ce vreau eu să obțin și nu la ceea ce își închipuie ei că e bine. În cazul Vaninei, după ce am obținut de la Sandra Milo maximum de identificare cu viziunea mea, odată filmul încheiat, m-am trezit că producătorul, înnebunit probabil de pisălogeala nevestei, a tăiat aproape toate secvențele de ambianță din care lipsea chipul divei sale. Dintr-o ecranizare cu o puternică componentă documentar-istorică, s-a ajuns astfel la o lacrimogenă dramăletă sentimentală, în costum de epocă. Dar nu sînt singura victimă. Știm ce-au pășit Stroheim, Orson Welles, Fellini și alții alții. Nu eram primul și nici nu aveam să fiu ultimul. Dar ca să nu mai pățesc niciodată o asemenea umilîntă, am renunțat la cinematograful în favoarea Televiziunii care, cel puțin deocamdată, respectă viziunea autorilor. »

Trecuse de mult de miezul nopții. Instalat comod într-un fotoliu din salonul luminat discret, Rossellini continua să vitupereze producătorii abuzivi, pufîind alene dintr-un trabuc cubanez. « Fiecare regizor are metoda lui, cum să-i aliniezi pe toți după același calapod? Unii își șlefuesc scenariile ani de zile, pînă la cel mai mic detaliu, alții vin la filmare fără să aibă habar ce vor face și improvizează totul. E adevărat că pentru cazul din urmă îți trebuie într-adevăr geniu și, în breasla noastră, cam prea mulți se cred geniali... Cum procedez eu? Cred că mă situez undeva la mijloc între cele două tendințe. Și eu vin la filmare fără nici un plan, dar în clipa în care mă uit prin vizor știu dintr-odată ce urmează. Pentru a ajunge însă la acest stadiu a fost nevoie în prealabil de o îndelungă și minuțioasă documentare. Iar atunci cînd documentarea și analiza secvenței în cauză s-au încheiat, rezolvarea apare de la sine. Esențial este să nu pleci la drum cu idei preconceptuate. Realitatea îți oferă întotdeauna soluțiile optime. N-am să uit niciodată imaginea pe care am avut-o întrînd în Berlin în 1947. Mă duceam acolo să filmez Germania anno zero. Călătoria cu mașina fusese un coșmar. După cîte trăisem în anii războiului, nu credeam că ceva pe lume mă mai poate impresiona... dar să străbați atîtea localități, atîtea orașe cimitir... În fine, am intrat în Berlin și deodată, pe deasupra mormanelor informe de ruine care se întindeau cît vedeai cu ochii, am zărit fluturînd o cîrpă cu un punct galben în mijloc. Părea un steag japonez. Apropiîndu-ne am descoperit că era într-adevăr un steag, înălțat pe o baracă prăpădită, înjghebată din bidoane ruginite. Un bazar evreesc. Din lipsă de alte mijloace de reclamă, negustorii cususeră pe steag înfămanta stea galbenă, pînă nu de mult echivalentă cu o sentință la moarte pentru cei obligați să o poarte la piept. Mi s-a părut o formidabilă metaforă oferită de Istorie. Hitler vroise să-i șteargă pe evrei de pe fața pămîntului și acolo, în peisajul selenar al Berlinului devastat de bombe, steaua galbenă supraviețuia, tenace... Iată unde a dus Intoleranța. Intoleranța e mai nocivă decît ciuma. Dacă după moartea mea pe mormînt mi s-ar scrie epitaful « a fost un om tolerant », atît și nimic mai mult, aș fi foarte mulțumit. »

Pe atunci Roberto Rossellini n-avea cum să știe că-i mai rămneau de trăit exact zece ani. Zece ani în care, stăpinit poate de un presentiment, sau poate dorind să recupereze anii pierduți în prima tinerețe, a lucrat ca un posedat, până la epuizare, scoțind film după film. Atti degli apostoli (1968), Socrate (1970), Blaise Pascal (1971), Agostino d'Ipplona (1972), L'età di Cosimo di Medici (1973), Cartesius (1974), Anno uno (1974), Il Messia (1975), simpla înșiruire a titlurilor demonstrează imensa anvergură culturală a « apostolatului didactic » asumat cu unică generozitate de unul dintre cei mai mari cineaști ai lumii. La rînd ar fi urmat un film despre Karl Marx. Dar Parcele s-au grăbit.

Cînd am aflat de moartea lui, la 6 iunie 1977, m-am gîndit la modestia cu care, privind într-o seară de toamnă Bucureștiul de la înălțimea unui etaj șapte și o prestigiuului său mondial, n-a pontifiat și n-a dat lecții: « Nu sînt decît un simplu muncitor. Aceasta este poziția mea morală față de profesia de cineast ».

Un simplu muncitor. Rossellini.

RALUCA IANEGIC

MURRAY LOUIS

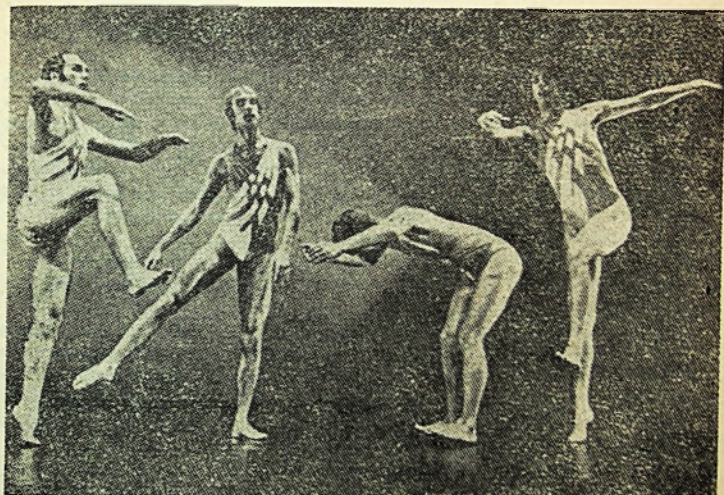
Nu cred că, în posibila citire a titlurilor repertoriale cu care compania Murray Louis se înfățișa publicului nostru cu cîțiva ani în urmă, ar fi putut fi descoperită în întregime intenționalitatea propriu-zisă a desfășurărilor coregrafice. La finalul celor văzute te învăluia o anumită incertitudine de comprehensiune pe care nu știai exact dacă trebuie să o consideri drept vină, și dacă această vină să ți-o atribui ție, ca spectator, sau unei absențe voite a explicitului în cadrul limbajului folosit de coregraf.

— Care este de fapt secretul coreografiilor tale, Murray Louis, (artistul este simplu în prezență și cald în comunicare), sau cum ți-ai compus aceste baleturi care timp de două ore ne-au purtat cu gîndul la stranii mișcări astrale — l-am întrebat eu pe Murray.

— Pur și simplu — mi-a răspuns Murray spre încîntarea ușor mirată a asistenței — pur și simplu m-am lăsat inspirat de alcătuirea trupului omenesc în principalele sale componente: cap, brațe, trunchi, picioare, și mi-am propus să le reconstitui scenic prin înălțarea voit diferită și diversă a dansatorilor mei.

Trebule să mărturisesc că nimeni dintre numeroșii iubitori ai dansului, veniți să asiste la ora demonstrativă a lui Murray Louis, nu s-a așteptat la o asemenea explicație. Propunerile inițiale ale creatorului fuseseră întrecute de acel simbolism neașteptat, dar riguros, pe care mișcarea îl poartă cu ea.

— Știi Murray, mi-am îngăduit să adaug, pentru noi, cei aici prezenți, care și-am urmărit spectacolul, părea că volumul scenei pe care a evoluat compania ta (Opera bucureșteană) se umpluse de cer, iar astrele coboriseră parcă într-un mers ondulat, astfel ca noi să le putem vedea de aproape mișcarea.



Compania de balet «Murray Louis»

Murray a zîmbit încîntat și cred că artistul a fost atunci fericit. Cum se întîmplă adesea, devenirea spațială și temporală a mișcării rămîne plină de surprize chiar pentru cel care-și propune să o realizeze.

— Ca urmare a acestui demers, a continuat firesc coregraful, am așezat un grup de dansatori, uniți între ei prin anumite mișcări, în cerc, deci forma rotundă care reprezintă capul; apoi două șiruri lineare — unul dreapta, altul stînga — reprezentau miinile, alte două — picioarele, iar mai multe șiruri paralele cu o anumită ondulație — trunchiul.

Dincolo de semnificațiile implicite și explicite ale textului se nășteau în spațiu forme neașteptate prin dispunerea geometrică a traiectelor trupurilor de dansatori, aveau loc imposibile întîlniri segmentiale, într-un ciudat punct de contact, tăioase deplasări prin voita rigiditate elegantă a membrelor.

Jocul golului și al plinului părea a fi o lege de coregrafie la Murray Louis. Surprinzătoare participări mimice păreau că vor să dea baletelor un oarece story și un vag aer teatral. Dar abstractul unduios al mișcării invadea imediat scena făcîndu-te să uiți, aproape, amintirile sugestii mimice.

— Și apoi, a continuat Murray Louis, am amplificat totul, căutînd să redau prin acest imens trup alcătuit din numeroase trupuri vîi mai mici, (cele ale dansatorilor), am că-

utată deci să redau gesturi umane pornind de la unele banale, cotidiene și sfîrșind cu altele complexe.

Elev al lui Nikolais și actual colaborator al lui la Școala de dans contemporan « Nikolais-Louis », Murray a reușit să facă numai cu corpurile dansatorilor cam ceea ce « Nik » făcuse prin intermediul unui întreg arsenal tehnic de scenă. Gestul fragmentat prin analiză structurală și recompus cu valoare de mișcare dansată în dualitatea motion-movement, precum și oferirea unor valori de-sine-stătătoare tuturor « fragmentelor » componente, operează mutații între prezența firescului și totala lui absență, conținând valori care plasează coregrafiile lui M. Louis dincolo de « modernul clasicist ».

În lucrările « Junk Dances », « Charade », « Hoopla », Murray Louis aduce un real element de teatru, aplicînd astfel dansului contemporan o nouă metamorfoză.

În « Junk Dances », spre exemplu, coregraful încearcă să parodieze mecanismele vieții casnice dintre doi soți.

Într-o aglomerare de elemente cu caracter teatral, care compun un banal interior de cameră, printr-un proces de decantare, gesturile sînt uzuale dar, compunerea lor în ansamblul ideatic al coregrafiei este hiperbolică. Într-o perspectivă mai firavă regăsești în lucrările amintite mai sus ideea lumii ca scenă, a rolurilor pe care oamenii le « joacă » pe această « scenă », a modalităților prin care se maschează unii față de ceilalți și prin care se deghizează vis-à-vis de ei înșiși.

— Și cum reușesc totuși dansatorii tăi să realizeze tehnic fluiditatea astrală, acest luncescu ceresc — căci iată lunecăm și noi! cu întrebările tot aici, către lucrările prezentate nouă, care ne-au subjugat privirile: « Dejă-vu », « Schubert », « Glances », « Dialogues », « Geometrics » ?

— Ca să înțelegeți vă propun să vedeți și o oră de studii, ne-a replicat Murray Louis.

A fost o oră unică în felul ei, pe care nu mai aveam să o revăd la niciuna dintre companiile de dans modern pe care le-am cunoscut ulterior. În acest antrenament se îmbinău elemente clasice cu cele moderne în așa fel, încît fiecare exercițiu necesita repetări multiple, în tempo-uri diferite, dînd astfel dansatorilor ușurința de a executa aceeași mișcare cu viteze diferite și, implicit, în sensuri diferite.

Era greu să știi care era punctul de pornire al unei mișcări și lucrul acesta devenea fabulos în context de metaforă coregrafică. Contraction apărea într-o porțiune corporală și într-un moment care ar fi fost indicat de fapt pentru release sau balance, totul se desena într-o stare de voit dezechilibru al axelor, suma acestor consemnări tehnice fiind stratificarea posibilelor planuri vizuale în ascensiuni și căderi bizare.

Haloul întrebărilor și al multiplelor răspunsuri cu care se încheiau amplele fraze coregrafice ale lui Murray Louis se înscrie în sfera unei anumite estetici de compoziție coregrafică specifică timpului actual. Este vorba de o paroxistică preocupare pentru mișcarea în sine, în dualitatea ei interior-exterior, de o goană a compoziției coregrafice după înglobarea spațiului teatral și a timpului scenic ca virtuale dătătoare de semn și sens, și este vorba mai ales de acel new dance nonliterar prin intenție care însă, depășind evaziul într-o clipă neașteptată, completează textul coregrafic cu conotații drompte.

ZUBIN MEHTA

1 septembrie 1964 — România pierdea pe unul din marii săi artiști — dirijorul George Georgescu.

Peste câteva zile, pe estrada Ateneului, în concertul ce-l dirija cu prilejul celei de a III-a ediții a Festivalului Internațional « George Enescu », înainte de a ridica bagheta, Zubin Mehta se adresa publicului, vorbindu-i despre marile virtuți ale artistului dispărut. « George Georgescu a fost tipul omenesc cu care noi, cei tineri, tindeam să avem contact; o dată mai mult, sintem lăsați să înotăm în oceanul enorm al experienței muzicale și să ne găsim singuri drumul fără a fi călăuziți de cei mai mari... »

A răsunat apoi cutremurătorul Adagio din a 7-a Simfonie de Anton Bruckner, ca omagiu adus marelui șef de orchestră...

A doua zi, în Biroul de Presă al Festivalului, alături de cel care a fost un excelent gazetar, C. N. Constantiniu, încercam să-l convingem pe Mehta să se întâlnească la o masă rotundă cu ziariștii, cu cronicarii bucureșteni... Mehta prefera convorbirilor despre muzică... încă o jumătate de oră de repetiție. C. N. Constantiniu, vechi pilot pe mările gazetăriei, a manevrat cu abilitate... l-a spus că nu e vorba despre un act de « conveniență », ca atunci când dedicase Adagio-ul brucknerian, ci de o întâlnire cu cel mai tânăr și mai talentat dirijor al lumii contemporane... Șocat de îndrăzneala de a fi... « acuzat » de convenționalism, Zubin Mehta s-a dezlănțuit... A uitat că C. N. Constantiniu i s-a adresat în franceză... și, într-o engleză plină de culoare, a început să ne vorbească tumultuos, aprig, despre Georgescu, despre marile adevăruri pe care generația lui Georgescu le-a rostit asupra partiturilor lumii, despre unitatea conceptuală a generației sale, dincolo de atâtea diferențieri ale personalităților ce o compuneau, despre marea lecție pe care Georgescu și toți cei afirmați în anii interbelici o dădeau celor care căutau drumuri noi spre impunerea capodoperelor muzicii.

Tăceam mirat de avalanșa mărturisirilor... Mă căzneau să înțeleg toate subtilitățile limbii în care Mehta « oficia »... Mai strecuram doar cite o simplă întrebare, dorind să îndrept torentul de vorbe spre zonele de interes muzicografic, dar mai presus de toate, nu doream decât să memorez fiecare detaliu.

Mehta trecea cu rapiditate, lansind dezinvolt și sincer « teze », spre cele mai diferite teritorii ale artei componistice, interpretative, pedagogic-orchestrale. Caracteriza partituri, făcea comparații interpretative. Exprima opinii despre orchestre celebre. Vorbea despre profesorii săi dar și despre tineri dirijori pe care i-a urmărit în diferite puncte ale globului... În câteva cuvinte, a conturat locul unic pe care Webern îl ocupă în noua școală vieneză. A rostit cuvinte adinci despre locul lui Samuel Barber în peisajul veacului.

Se dovedea în fiecare cuvânt entuziasmat de căldura și profesionalitatea instrumentiștilor bucureșteni și extaziat de acustica Ateneului, dar și de funcționalitatea nailor săli de concert ale Capitalei.

Minutele treceau și-mi dădeam seama că eram unicul privilegiat al unor destăinuiți dintr-o oră când un mare artist își căuta... « depresorul ». Conferința de presă dorită de C. N. Constantiniu n-a mai avut loc. Peste ani am citit într-o carte de Augustin Sandu — Arpegii pentru patru anotimpuri — un excelent dialog cu Zubin Mehta, în care regăseam încântătoare declarații despre București, Enescu, muzica românească, orchestrele noastre.

Peste ani, în 1967, la o altă ediție a Festivalului Internațional « George Enescu », am fost din nou câteva ore alături de Mehta, urmărind clipele de adaptare la acustica

sălii bucureștene, dar și repetițiile Orchestrei din Los Angeles. Mai târziu, am avut bucuria să-l urmăresc dirijând și în alte centre ale lumii... Toți cei care au colaborat cu el vorbesc despre forța hipnotică cu care-și transportă instrumentiștii în virtuți sonore, despre perseverența cu care-și urmărește obiectivele... Am studiat majoritatea înregistrărilor, i-am căutat declarațiile prin revistele de specialitate, am căutat să pricep rostul peregrinărilor sale... Pe an ce trece, Mehta îmi apare drept unul dintre cei mai fascinanți șefi de orchestră, unul dintre dirijorii care ne dau certitudinea că, într-un secol în care au fost atât de departe împinse toate barierele virtuozității și magiei dirijorale, el rămâne unul dintre acei care vor să ne facă să simțim muzica — o și declara cândva — «cu creierul, cu inima, cu singele...»

De unde provin izvoarele acestui excepțional talent...?

Mehta s-a născut la 29 aprilie 1936 la Bombay, în familia unor muzicieni. la primele lecții de la tatăl său, Mahli Mehta, violonist și dirijor al orchestrei simfonice din marele oraș natal. Tânărul și familia sa au îndoieli în legătură cu succesul unei cariere muzicale, dar după doi ani de studii medicale, adevărata vocație își spune cuvântul. «De câte ori mă așezam să scriu o teză, prin cap îmi treceau numai valuri de muzică» — își va aminti peste ani dirijorul despre timpul petrecut la Colegiul de științe al Indiei.

Zubin Mehta se hotărăște pentru muzică și la drumul Vienei. Patru ani învață cu tenacitate, cîntă ca violonist într-o orchestră și audiază la celebra Academie de Muzică de pe malul Dunării — compoziția, pianul, contrabasul, percuția și în paralel dirijatul cu Swarowski. Vara, în zilele de vacanță, pleacă la cursurile de la Sienna unde lucrează cu Zecchi și Galliera, sau la Tanglewood în Statele Unite.

Vocația, știința sa muzicală impun Vienei și altor centre muzicale. I se conferă, rînd pe rînd, ca student, Premiul de Stat austriac, Premiul Robinson (decernat la Tanglewood), Premiul I la Concursul Internațional de la Liverpool. Aici, la Liverpool, biruie, în concurs, 100 de dirijori veniți din întreaga lume.

Alte momente hotărîtoare în afirmarea tînărului dirijor indian: stagiunea de concerte de la Liverpool; seria de concerte de la Montreal (cînd îl înlocuiește pe Igor Markevitch); ciclul simfonic de la Los Angeles (avea pe atunci 25 de ani) cînd îl înlocuiește pe Fritz Reiner și devine, de altfel, director al orchestrei; concertele pe care le susține la mari festivaluri, la Salzburg, Praga, Lucerna, București; înlocuirea lui Pierre Boulez la direcția Filarmonicii din New York; preluarea conducerii Filarmonicii israeliene la pupitrul căreia se găsește de atîția ani.

Răsundătoare turnee în centrele artistice ale Europei, Americii, Asiei, autentifică originea personalitate artistică a tînărului șef de orchestră.

O notă caracteristică în primele sale evoluții: dragostea cu care se apropie de creația veacului nostru.

Enescu, Webern, Stravinski, Barber, Bartok, Bloh, Copland, Varese, Anatol Vieru — dovedesc interesul cu care Mehta urmărește întreaga evoluție a muzicii secolului nostru. Încă din anii debuturilor dirijorale, Zubin Mehta revoluționează viața muzicală a Vienei printr-un program exclusiv dedicat lui Arnold Schonberg. Spre deosebire de cei mai mulți șefi de orchestră de mare succes, creația contemporană devine o zonă repertorială predilectă pentru Zubin Mehta. Și în concertul susținut la București, la pupitrul Filarmonicii «George Enescu», cele șase piese op. 6 de Anton Webern au demonstrat că frumusețea acestei muzici nu poate fi comunicată decît prin concentrare, sensibilitate, tensiune creatoare. Ascultîndu-l, atunci, în Webern, fiecare dintre noi s-a convins că Mehta cultivă muzica zilelor noastre nu pentru a fi în pas cu vremea, ci pentru că o lubeste, pentru că are nevoie de creația secolului în care trăiește.

Alături de creația contemporană, Mehta dovedește un atașament constant față de creația secolului XIX pentru Beethoven, Brahms, Bruckner, și aceeași ardoare pentru

descifrarea tumulturilor lumii romantice și postromantice il îndrumă adeseori spre partiturile concepute de Richard Strauss în ultimele două decenii ale secolului trecut.

Dirijor de concert simfonic, aidoma tuturor marilor șefi de orchestră ai veacului, Zubin Mehta nu evită confruntarea cu unul din cele mai populare genuri muzicale — opera; nu evită să rostească un cuvânt plin de personalitate și în domeniul artei verdiene, wagneriene, pucciniene.

« Muzica are dublul rol de a ne descoperi propriul nostru eu și de a ne descoperi total lumea din jur — declara Zubin Mehta jurnalistului bucureștean A. Sandu. Muzica este una dintre cele mai intense forme ale vieții spirituale, îngăduindu-ne să întrevădem idealul spre care omenirea trebuie să se îndrepte: dispariția oricăror limite dintre artă și viață, dintre frumosul estetic și moral. Ca să poată rămâne fidel sieși, omul trebuie să se lase transfigurat de împlinirea în existența concretă a acelei libertăți supuse legii, pe care au realizat-o în creația lor marii măestri. »

« Odiioară muzica clasică — continua Mehta — se adresa numai unor cercuri restrinse . . . pentru mecenajii care-și puteau permite luxul să plătească muzicanții să-i delecteze în palate . . . Astăzi, muzica este pentru toți și stabilește apropieri între oameni din țări și lumi diferite. » Și, la intervenția reporterului: « Adevărat . . . dar să nu uităm că, de fapt, în posesia unor vizibile atracții — determinate de aspectele ei practice sau spectaculoase — prea puțini oameni cunosc diferite compartimente ale științei în subtilitățile ei . . . Dar specialiștii, normal, se bucură de acest privilegiu. În schimb, muzica se adresează direct mulțimilor, în care se contopesc aspirațiile omenității în totalitatea lor. »

De la Mascagni, Strauss, Weingartner și Böhm, la Karajan, Mravinski, Ormandy, Barbirelli și Stokowski, în Capitala noastră, decenii de-a rândul, s-au manifestat unele dintre marile baghete ale lumii contemporane, poposite la noi să omagieze poporul care a dat lumii geniul lui Enescu și pleladele de artiști de internațională valoare. Alături de ei, Zubin Mehta rămâne un nume strălucitor în cronică artistică a Bucureștiului

VIORICA DINESCU

AZIZ NESIN

Mă întorc pe firul timpului cu ani în urmă. Călătorie plină de seducție în care, în câteva clipe efemere, condensezi ani nu mai puțin efemeri. « Ploaia de aur » a toamnei — cum numise celebrul poet otoman Bâkî din secolul al XVI-lea lumina învăluitoare a acestui anotimp fecund — se revărsa, generoasă, și asupra Bucureștiului, de-a lungul multor zile nesferat de blinde și senine. Un telefon de la Asociația de Studii Orientale mă invita la o întâlnire cu Aziz Nesin care, ca oaspete al Uniunii Scriitorilor, avea să asiste la ultimele repetiții ale teatrului din Brâila unde urma să i se joace piesa *Biraz gelir misliniz*? (Vreți să veniți puțin?) tradusă de Melike și Carol Roman. Cum abia isprăvisem redactarea unui studiu asupra creației sale narative — prima exegeză mai amplă dedicată lui într-o limbă de largă circulație — cunoșteam îndeaproape opera, încă de pe atunci prodigioasă, a aceluia care, la apariția legii obligativității numelui de familie, adoptase întrebarea « Ce ești ? » (Nesin?), ca pe un perpetuu, închizitorial și obligant memento pentru sine.

Omul care, prin scrierile sale, făcea omenirea să ridă nestăvilit, apărea acum cu totul altfel decât mi-l închipuisem: lipsit de orice urmă de causticitate, modest în întreaga sa comportare, de o iradiantă bunăvoință și o receptivă prospețime în fața noului care îl înconjura. Printr-un absurd intrat adînc în viață, păsea abia atunci, la cei cincizeci de ani ai săi, dincolo de granițele țării sale. Primul popas, România. La întîlnirile cu conducerea Uniunii Scriitorilor, prezidată de regretatul Zaharia Stancu, cu reprezentanții presei literare, în timpul vizitării diverselor edituri și tipografii, manifesta, constant, sincer interes și prețuire. Era impresionat de tirajul cărților editate la noi, de condiția de scriitor, de organizația scriitorilor. « În țările socialiste, conducerea statului depune foarte multe strădanii pentru a-și face cunoscuți scriitorii în lume » remarcase el nu o dată.

Lumea înconjurătoare reprezenta în mod evident o orchestră de sugestii pentru scrisul său, mereu treaz la contemporaneitatea cea mai cuprinzătoare. « Dintre locurile în care m-am plimbat — avea să-mi scrie după această primă și lungă călătorie — de București m-am despărțit cel mai greu. Este orașul care mi-a plăcut cel mai mult. » Nu erau simple formulări politicoase. Viața literar-artistică din țară îi lăsase impresii care, după ani, se vor răsfrînge asupra activității sale. Văzuserăm împreună, la Festivalul Internațional al teatrului de păpuși, celebra piesă a lui Alfred Jarry, *Ubu roi*. În aprilie 1966 îmi scria: « Am aflat cu mare bucurie că trupei suedeze care participase cu *Ubu roi* i s-a decernat premiul I. A fost realmente o excelentă interpretare. Aș dori mult ca la concursul din anul viitor să participe și Turcia cu o echipă de păpușari. Ar fi foarte nimerit dacă Turcia nu și-ar limita prezența numai la conferințele lui Sabri Esat Siyavuşgil despre Karagöz și și-ar face-o simțită și prin spectacole. » Și într-adevăr în mișcarea de resuscitare a teatrului de umbre turc privit o vreme ca o curiozitate pur muzeistică, prezența lui Aziz Nesin nu a fost deloc neglijabilă, mai cu seamă prin cele trei piese Karagöz ale sale, intrate cu succes în repertoriul Teatrului Municipal din Istanbul.

Încă o dată în București, în primăvara anului 1980, avusese cuvinte de laudă pentru regia și interpretarea, la Teatrul Mic, a piesei Evul mediu întîmplător a apreciatului său confrate Romulus Guga și fusese de-a dreptul mișcat de gingășia interpretării Andel Călugăreanu la una dintre Nocturnele de la Teatrul de păpuși bucureștean. De convorbirea deschisă, lipsită de inexpresive uzanțe protocolare, avută cu Laurențiu Fulga pe care îl simțea prieten, mi-a amintit adesea.

L-am mai întîlnit de cîteva ori în Istanbul. Îi făcusem, nu fără temeri, într-o scrisoare, o critică severă la piesa Vreți să veniți puțin? Mai apoi, în iarna lui 1968, îi spuseseam că fabuloasa capacitate de invenție cu care fusese înzestrat operează uneori, în narațiunii, în dauna exigențelor artistice. Reacția îmi pare semnificativă pentru definirea caracterului său și de aceea m-am gîndit să o inserez aici. Nu numai că nu maniștase iritare — cum prea ades se întîmplă în cazuri similare — ci a revenit mereu, în dedicații și scrisori, la aceste două momente, ca la niște pietre de temelie în prietenia noastră: « În locanța aceea pescărescă săracă, dar atît de pitorească, de pe malul Bosforului, la Sariyer, cît de adevărat mi-ai deslușit scrisul! Încă nu izbutesc să scriu ceea ce ar trebui de fapt să scriu. Atunci mi-ai dat forță, mi-ai dat încredere în mine. »

Îi recitesc mai departe corespondența. Îmi mărturisește nu arareori convingerea că, în indrăgita confruntare cu timpul, în care se angajase, teatrul este un domeniu de mari satisfacții, că dramaturgia reprezintă o parte privilegiată a creației sale, cea care va dăinui cu certitudine peste ani. Încă din octombrie 1965 îmi scria: « Prin piesele mele încerc să găsesc, la noi, căile spre un nou teatru. Dar e tare greu să reușești ca direcția, în general conservatoare, a teatrelor, să înțeleagă și să accepte noul. Oricum însă, într-o zi, tot îl va accepta. » Ceea ce s-a și întâmplat. Dramaturgia sa, în care tentația de a fi cucerite alte universuri filosofice și artistice este predominantă, în care, printr-un specific timbru individual și național, absurdul și însingurarea omului modern sînt o constantă, în care se caută, febril, corective și soluții, este astăzi unanim considerată ca una dintre cele mai semnificative pentru Turcia. Piese ca *Çiçu* (Manechinul de plastic, 1969), *Tut elimden Rovni* (Prinde-mă de mînă, Rovni, 1970), *Hadi öldürsene canikom* (Haide, ucide-mă, dragoste, 1970), *Sen Gara degilsin* (Tu nu ești Gara, 1979), apropiate ca structură de farsa tragică și teatrul absurd, au văzut cu succes luminile rampei nu numai în Turcia, ci și în Franța, Uniunea Sovietică, Statele Unite ale Americii, Germania, Polonia, Iugoslavia, Bulgaria.

Remarcabila vitalitate a acestui « Nastratin Hogeia al zilelor noastre », cum este tot mai des denumit Aziz Nesin, nu se dezmințe nici acum, la vîrsta de șaptezeci și unu de ani.

Infarctul din noiembrie 1982 și congestia cerebrală, cu paralizie temporară, din noiembrie 1983, nu l-au împiedicat să-și continue activitatea. Într-un singur an — 1984 — a dat publicului un volum de versuri, *Sondan başa* (De la sfîrșit la început), revenind astfel la prima sa pasiune în arta scrisului, și două cărți de povestiri *Benim dellirim* (Nebunii mei) și *Yetmiş yaşım merhaba* (Bun venit, șaptezeci de ani ai mei !)

L-am revăzut în septembrie 1985, la atît de iubită sa Fundație Nesin din împrejurimile Istanbulului, la Çatalca. Urmele bolii nu l-au marcat. Își păstrează neștirbită aceeași disciplină riguroasă de muncă și viață. Răsfoiesc însemnările convorbirilor noastre de atunci. « Cum mi-a venit ideea acestui Nesin Vakfı? Demult, cînd mă aflam prin internate pentru copii săraci și orfani, visam cu ochii deschiși la un cămin în care oropsiți ai soartei, asemeni mie, să trăiască demn, despovărați de griji și servituți, încrezători în viitorul lor. De prin 1970, devenind ceea ce se cheamă « un om celebru », venitul meu anual, realizat exclusiv de pe urma scrisului, se ridicase considerabil. M-am gîndit atunci să-mi prefac în realitate visul. Baniile aceștia sînt de fapt ai poporului, nu ? Eu nu fac altceva decît să îi restitui lui. Există datorii ce nu pot fi reglate niciodată. »

Concepută pentru a putea oferi un cămin pentru optzeci de copii, pînă cînd, cu studiile terminate, se vor putea întreține singuri, fundația și-a deschis porțile în 1972. În fastuoasa clădire care îi adăpostește, cincisprezece copii, între trei și nouăsprezece ani, învață astăzi să deslușească viața. Alături de un om care lubeste oamenii, își poartă pașii prin tînăra livadă de pomi încărcăți cu roade, prin curtea în care se ridică, tenace, alte clădiri, la fel de spațioase și solide, pornite, ca și cărțile din care-și trag seva, să înfrunte, curajos, timpul.

AURELIAN TRIȘCU

KISHO KUROKAWA

În mai 1985, venirea lui Kisho Kurokawa la București a stîrnit senzație. Mai ales printre oamenii de artă și cultură, în rîndul arhitecților și al entuziaștilor studenți din Institutul « Ion Mincu ».

Pentru că tîndrul care, alături de alți arhitecți, declanșase în Japonia anulul 1959 mișcarea metabolismului, cel care se alătura prin anii '60 Grupului celor zece, condus de britanicul Peter Smithson, pretinzînd că sosise vremea să fie revizuită arhitectura modernă, prezenta acum publicului românesc îndrăznețele sale concepții de avangardă, sprijinite pe o veche, recunoscută și fecundă tradiție.

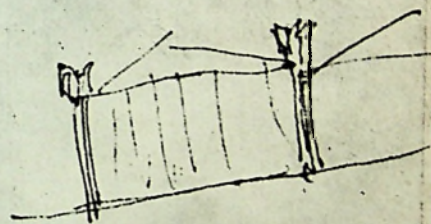
Expoziția personală de arhitectură și design cu lucrări de o rară distincție, ca și conferința cu privire la Arhitectura simbiozei, dezbaterile și întrevederile din cursul a numai două-trei zile au subliniat din nou acea orientare profesională de generoasă sociabilitate și acel limbaj propriu arhitectural, care găseau și printre noi o atît de largă audiență.

Starea de spontană și sensibilă comunicare de atunci nu a fost declanșată nici de amintiri sau de reîntîlnirea unor mai vechi cunoștințe, nici de privilegiul minunatelor picturi în aer liber din nordul Moldovei (care nu au putut fi cuprinse în calendarul limitat al întîlnirii) și nicidecum de mîncăruri tradiționale sau de vreun vin în oale smălțuite, pe care modul cumpătat de viață impus sieși de către oaspete le-a lăsat, mai de fiecare dată, deoparte.

Apropierea și înțelegerea deplină și-au găsit alte rădăcini adînci, care fac să se întîlnească benefic, de atîtea ori, culturi și popoare situate peste mări și țări. În spiritualitatea și în arhitectura vremurilor de la noi sau din îndepărtata Japonie se oglindesc atitudini similare. Unele dintre ele privesc măsura și liniștea, cultul grădini și al florilor, decorația geometrică și folosirea cu îndemînare a lemnului, sau relațiile cu natura din care omul se ridică, prin care se împlinește și către care își deschide locuința, gîndurile și inima. Altele se referă la topirea unor puternice influențe din Orient și din țări ale Europei occidentale, la asimilarea unor culturi străine, la adaptarea împrumuturilor pentru a corespunde culturii proprii. Filosofia populară înțelege, aici ca și acolo, efemeritatea lucrurilor și lesne își întoarce privirea către viitor, considerînd permanența ca pe o continuă înnoire sensibilă.

Astfel încît Kurokawa este foarte aproape de înțelegerea noastră, de fiecare dată cînd se referă la încercările sale de restructurare a arhitecturii contemporane în contextul tradițiilor culturale japoneze. El reafirmă valoarea istoriei, ornamentării, electele sînt surprinse de asemenea între om și tehnologie, între arhitectură și natură, între o cultură și altele.

Kurokawa apreciază raționalismul și funcționalismul care rămîn aspecte fundamentale ale arhitecturii moderne, dar combate aplicarea lor fără discriminare, abandonarea analitică și dualistă care clasifică spațiile arhitecturale și urbane numai după funcțiunile pure, abandonînd deci multe lucruri cu un potențial de luat în seamă și o ambiguitate valoroasă. « Arhitecturii moderne — spune el — îi lipsea intermediarii — să se suplinească unele pe altele. »



1985-5.7
Bucharest



Nitto Food Co.
1961?

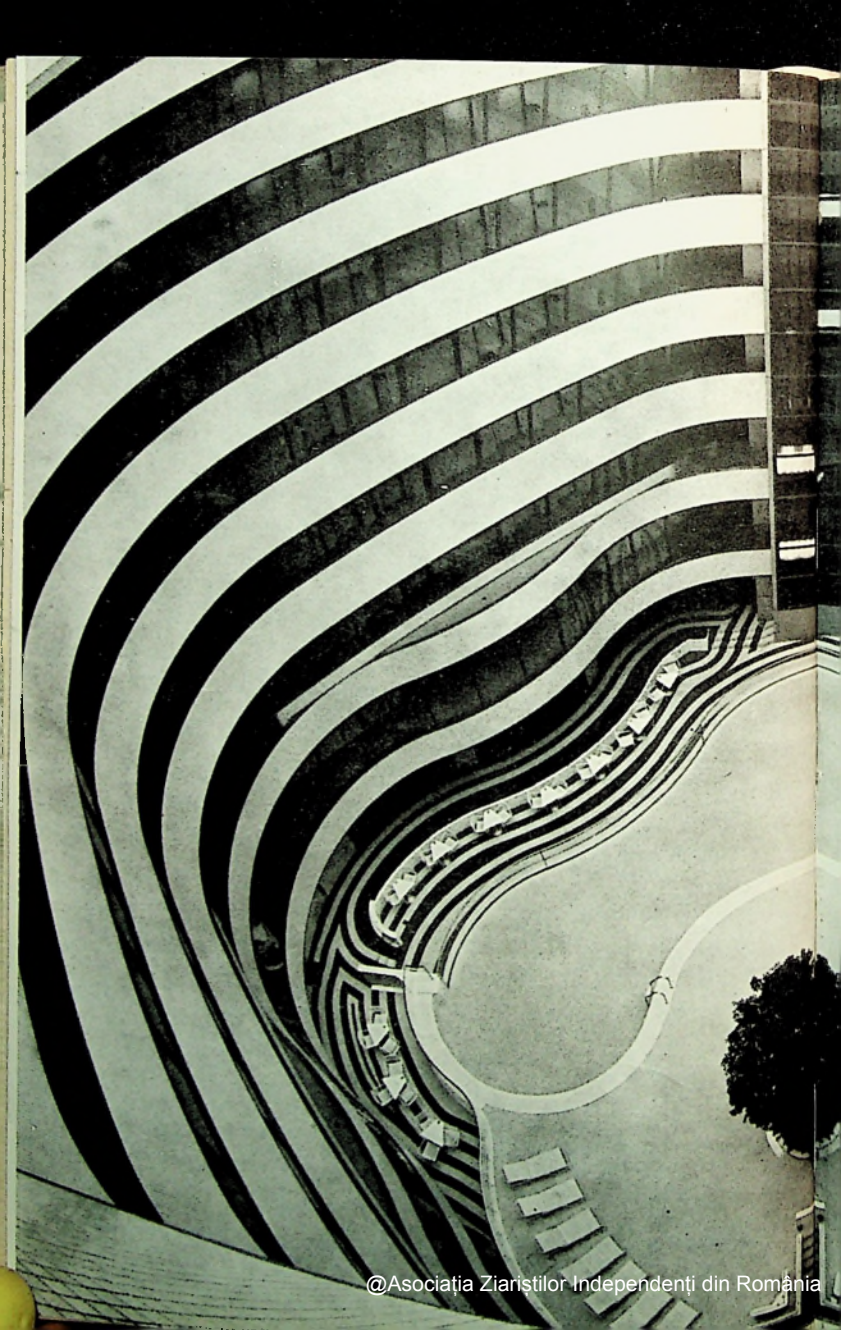
24 years
passed

Art Gallery, Nagaya
1985

București 7 mai 1985. Schiță inedită de Kisho Kurokawa.

Prima și ultima operă în lucru: Nitto Foods Plant, Sagae 1961 și,
după 24 de ani, Galeria de artă, Nagaya 1985

Roppongi Prince Hotel, Tokio 1984. Scara și curtea interioară







În spiritul celor mai adinci tradiții românești, Kurokawa susține o arhitectură în care interiorul și exteriorul se întrepătrund. El realizează adeseori, în opera sa, un spațiu intermediar, care poate avea ca model « engawa, acel culoar exterior, adăugat sub cornișele arhitecturii tradiționale în stil sukiya din perioada Edo... » Un astfel de spațiu creează « o simbioză între clădire și grădina care o înconjoară ».

În stabilirea ordinii spațiale, arhitectul japonez ia în considerare valoarea egală a părților și a întregului, diversitatea, amestecul deliberat al unor elemente eterogene pentru a produce semnificații multiple, detaliile care exprimă sensibilitate umană.

Pentru o astfel de orientare este ușor de înțeles de ce arhitectura populară românească din Muzeul Satului, ansamblul palatului Mogoșoaia sau unele lucrări contemporane ca hotelurile Flora sau Student-Parc de pe malul lacului Tei din București l-au făcut pe Kurokawa să iasă din proverbiala sa ținută de suplă rigoare și discreție pentru a-și manifesta entuziasmul. « Este posibil ca filosofia și spațiul tradițional să creeze forme hipermoderne. »

Amplitudinea concepțiilor sale și semnificația lucrărilor realizate pe multe meridiane de Kisho Kurokawa pretind o prezentare mai amplă, căreia Secolul 20 îi va rezerva locul ce i se cuvine. Va fi un prilej în plus pentru cunoașterea mai de aproape a acelei personalități care militează pentru crearea unui nou « interculturalism » prin încurajarea schimburilor și a unui dialog internațional, în care fiecare cultură își păstrează propria esență.

KIDDER SMITH

Cunoașterea spațiului arhitectural

Înainte de a împlini cincizeci de ani și de a fi consacrat prin lucrările sale fundamentale, *A pictorial history of architecture in America, 1976* și *The architecture of the United States, 1981*, G. E. Kidder Smith devenise cunoscut, în Europa și pe continentul american, prin fertila sa activitate de arhitect.

Făcuse studii la Princeton, preda la universitatea Yale și la Institutul de tehnologie din Massachusetts. Ținea conferințe în școli și în muzee, înfățișând lumii trăsăturile caracteristice ale arhitecturii contemporane. Publicase explorările sale în istoria și în critica arhitecturală: *The new churches of Europe, Italy builds* — care îi adusese o medalie de aur pentru cea mai bună carte scrisă despre Italia în anul 1956 — *Sweden builds, Switzerland builds, Brazil* și, în 1961, o altă lucrare de răsunet, *The new architecture of Europe*, ca o introducere în lumea minunată de bogată a arhitecturii europene din a doua jumătate a secolului XX.

După nenumărate drumuri făcute de autor și de aparatul său fotografic, performanțe tehnice și căutări estetice selectate cu o parcimonioasă mîlgă se înlănțuiau nu numai ca o privire panoramică a edificiilor ridicate după al doilea război mondial, ci ca un barometru cultural al fiecărei națiuni. Alături de arhitecți renumiți erau reliefate talente care vor deveni în următoarele decenii personalități reprezentative:

- ◀ Muzeul de artă modernă al prefecturii Saltama, Urava, 1982.
- ◀ Vederi din exterior și din interior

Ralph Erskine, Hans Scharoun, C.A. Doxiadis, Gunnar Asplund, John Utzon, Jean Tschumi.

Criteriul de bază în alegerea operei rămânea, în mod constant, proiectul final oglindit în zidire, fără a fi însă trecute cu vederea determinantele sociologice și filosofice, rezolvările structurale și trăsăturile naționale. Pentru că orice construcție de valoare demonstrează o concepție, conține idei, explorează noi fațete ale spațiului și constituie un stimulent pentru generațiile viitoare.

Cu asemenea gânduri și cu astfel de preocupări se prezenta Kidder Smith în amfiteatrul cel mare al Institutului de arhitectură din București, în după amiaza aceea în care o lumină intensă punea în valoare modernitatea fastuoasă a clădirii concepute de Grigore Cerchez. Un public tânăr care îi cunoștea lucrările lua contact — de această dată — cu o persoană agreabilă, înaltă și suplă, de o elegantă mobilitate. Costumul sport și cravata cu un nod foarte strâns treceau aproape neobservate în fața zîmbetului său jovial și a licăririi pătrunzătoare a ochilor săi de culoare deschisă.

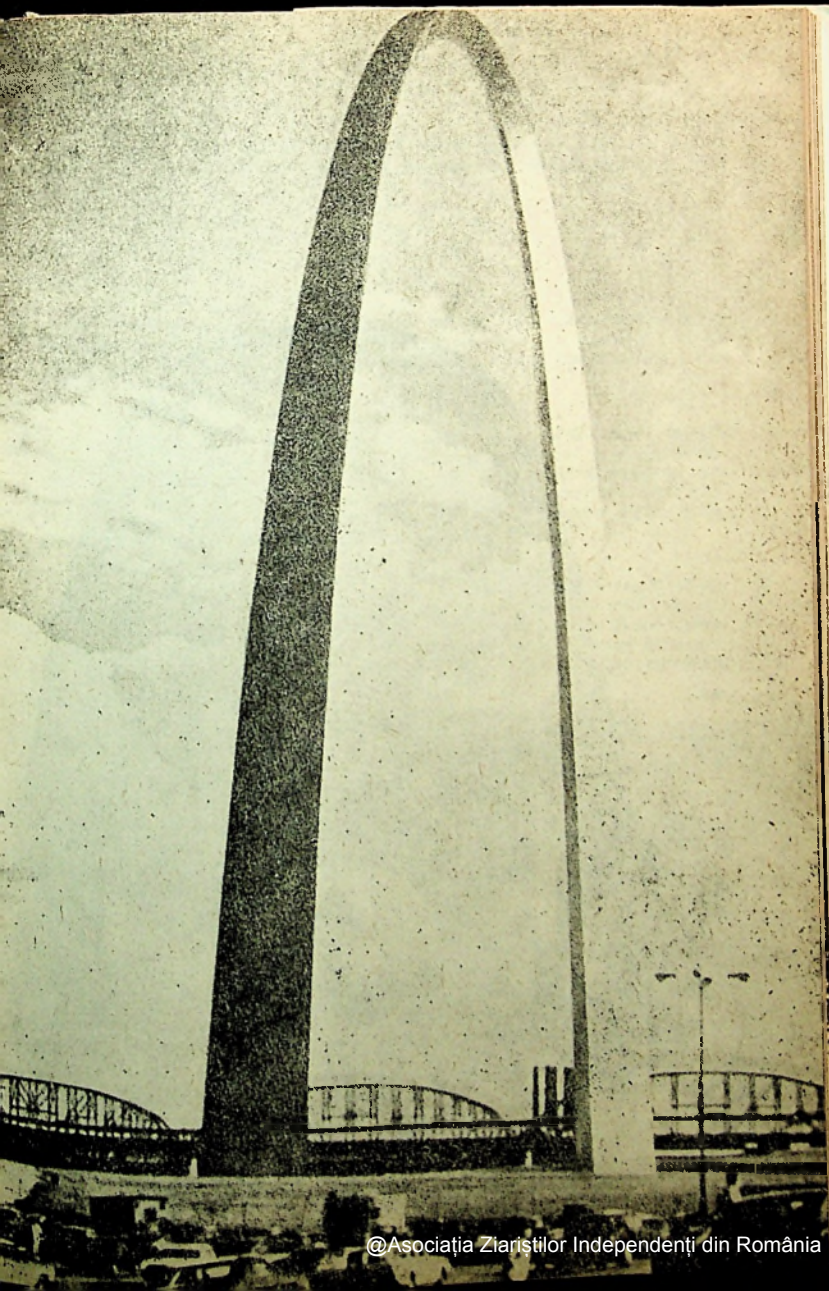
Tema expunerii părea simplă: fotografia de arhitectură. Cu sprijinul unor splendide imagini, Kidder Smith analiza acest mijloc polivalent pe care el însuși îl folosește cu atita îndeminare pentru a surprinde spiritul operei de artă. Structuri și forme, umbre și lumini, goluri și plinuri se compun în mod unitar, dar pot fi evidențiate fiecare în parte. Mișcarea încorporată arhitecturii se accentuează o dată cu schimbarea unghiului de privire, în dialogul dintre edificiu și soare. Trebuie să înconjurăm clădirea pentru a-i surprinde din timp cele mai pregnante atribute; să cercetezi relațiile sale cu istoria locului; să urmărești modul în care se integrează în sit. «Să nu desprindem imaginea monumentului de spațiul înconjurător, de vecinătăți, de pavimentul care se așterne în fața sa și a noastră... Și, cu acuitate, să încercăm a releva silueta și culoarea, materialul și elementele decorative care participă la individualizarea construcției, vorbindu-ne despre autor și despre vremurile sale...»

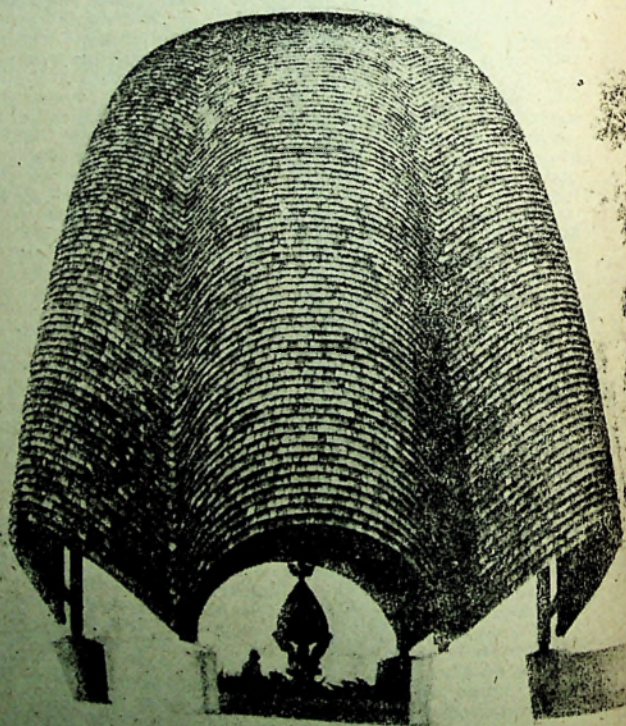
Rezultatele unei cercetări comparate se înjghebau definind o metodologie, decantau principii, mărturiseau aportul dintotdeauna al unor civilizații la dezvoltarea celorlalte. În acest fel, întâlnirea cu Kidder Smith, pe care ne-o amintim acum cu nostalgia prieteniei, a fost un prilej pentru a discuta cu măsură și claritate despre lumea captivantă a arhitecturii, acest cadru material care organizează și însuflețește.

Vizita făcută în țara noastră i-a oferit posibilitatea istoricului — a căruia atitudine critică efervescentă este definitorie — să îmbrățișeze cu privirea peisajul arhitectural și căutările din domeniul construcțiilor desfășurate aici după anii '50 și să vorbească despre ele într-una dintre operele sale care aveau să cunoască un răsunător succes. Pe litoralul mării Negre sînt sesizate unele lucrări remarcabile, la nivelul atitor realizări din Europa și din Statele Unite ale Americii. După ce constată eforturile conjugate care se depun pentru acoperirea necesarului de construcții din perioada postbelică, Kidder Smith remarcă, în ultima frază a sintezei sale despre noua arhitectură europeană: «Dar cînd arhitecții români pot să realizeze construcții dintre care unele sînt mai presus de orice laude, poți să-i feliciți și să-l aplauzi»¹

Am urmărit cu bucurie și am aplaudat, la rîndul nostru, activitatea rodnică desfășurată în continuare de reputatul critic și arhitect american, care își concentrează atenția, în ultima vreme, asupra evoluției arhitecturii contemporane din țara sa. Și ne-am gândit odeseori cît de trebuincioasă și de folositoare poate fi, pentru cristalizarea continuă a procesului de arhitectură, o muncă depusă cu competență și cu mîlgă, care să explice, să critice și să orienteze.

¹ G. E. Kidder Smith, *The New Architecture of Europe*, Penguin Book, Ltd. Harmondsworth, Middlesex, 1961.



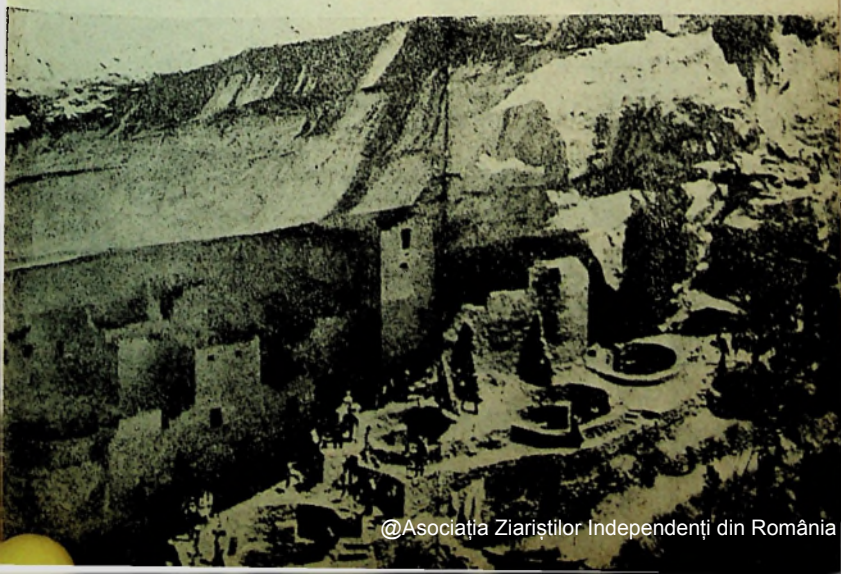


G. E. KIDDER SMITH. *Imagini din lucrarea sa A pictorial history of architecture in America*, Ed. American Heritage Publishing, 1976

◀ La sanctuarul Roofless din New Harmony, Indiana, 1960, arhitect Philip Johnson onduțațiile învelitoarei din șindrilă de cedru plutesc peste o sculptură în bronz de Jacques Lipchitz. Între ziduri joase și arbori uriași această poartă ceremonială se deschide către nesfârșitul răsărit.

◀ Gateway Arch sau Jefferson National Expansion Memorial este ridicat în 1965 lângă podul Eads pe Mississippi, în St. Louis, Missouri, de arhitectul de origine finlandeză Eero Saarinen. Expresie a renașterii unei așezări și simbol al drumurilor spre vest pornite de către coloniștii de altădată, arcu-monument reprezintă o cucerire de vîrf a arhitecturii americane din secolul XX, care reușește să integreze organic sculptura și tehnica inginerescă a construcției.

▶ Așezarea indienilor Amasazi, care s-au adăpostit în secolul XIII în pereții stîncoși de la Mesa Verde lângă Cortez, Colorado, la o altitudine de peste 2600 metri, cuprinde peșteri săpate în faleză și case ridicate punînd piatră pe piatră. Una dintre acestea, reprezentativa Spruce Tree House, are camere pentru dormit și pentru depozitare, dar și turnuri, curți, terase și Kiva, acea încăpere subterană pentru ceremonii.





TRAGISM ȘI ANTI-RETORICĂ

O VOCE ANTICIPATOARE
RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN

Scena a patra

Noapte. MAX ESTRELLA și DON LATINO DE HISPALIS se bălăbănesc tirându-se de braț pe o ulicioară nisipoasă și singuratică. Felinare sparte, uși și ferestre, toate zăvorâte. Același pîlpîit verzui și palid în flacăra tuturor felinarelor. Luna, peste streșinile caselor, împarte strada în două. Din cînd în cînd răsună asfaltul. Un tropot epic; soldați romani, umbre de polițai. Ecoul patrulei se stinge. Se întredeschide ușa Gogoșeriei Moderniste, și o dungă de lumină spintecă trotuarul. MAX și DON LATINO, bețivi lunatici, filosofi peripatetici, merg alături clătîindu-se sub dîra luminoasă a felinarelor.

MAX: Unde sîntem?

DON LATINO: Strada asta n-are plăcă.

MAX: Parcă aș călca pe sticlă pisată!

DON LATINO: Da, n-au stat cu mîinile în sîn prea-cinstiții noștri concetățeni.

MAX: Ce direcție adoptăm?

DON LATINO: Lasă-te condus.

MAX: Du-mă acasă.

DON LATINO: E deschisă Gogoșeria Modernistă.

MAX: Sînt frînt de umblat și sătul de băut.

DON LATINO: O cafea, chiar poșîrcă să fie, tot te pune pe picioare.

MAX: E frig, Latino.

DON LATINO: Bate un vîntuleț cam tăios, ce-i drept.

MAX: Dă-mi nițel macferlanul tău.

DON LATINO: Iar te-a apucat delirul poetic!

MAX: Ce vrei, am rămas fără pelerină, fără bani și fără loz!

DON LATINO: Uite că am pus mîna pe Enriqueta noastră.

ENRIQUETA CALCĂ-TANȚOȘ, palidă, ofilită, apare sub un felinar, strigînd cu vocea ei de vagaboandă madrilenă.

CALCĂ-TANȚOȘ: 5775! Biletul norocos! Mîine cîștigă lozul cel mare! De vînzare! De vînzare! 5775!

DON LATINO: Ai picat la țanc!

CALCĂ-TANȚOȘ: Vă invit la o zeamă de cafea.

DON LATINO: Mulțumesc, puicuță!

CALCĂ-TANȚOȘ: Iar pe Don Max îl invit la ce-o avea el chef. Văd că iar ne-am întîlnit, trei bieți troglodiți! Don Max, eu pentru dumneavoastră fac și pe dracu-n patru, pe cînstitelea!

MAX: Atunci dă-mi lozul și du-te dracului!

CALCĂ-TANȚOȘ: Dar mai înainte, Don Max, mărturisiți-mi în taină dacă ați făcut rost de cele trei firfirici și le aveți în portofel.

MAX: Parcă-ai fi sora lui Romanones!

CALCĂ-TANȚOȘ: O, de-aș avea eu averile pungașului ăsta!

DON LATINO: Eu m-aș mulțumi și cu veniturile lui pe 'o singură zi.

MAX: Revoluția, la noi, e la fel de indispensabilă ca în Rusia.

DON LATINO: O să murim înainte de a o vedea cu ochii noștri.

MAX: Atunci înseamnă că mai avem tare puțin de trăit!

CALCĂ-TANȚOȘ: Ați fost pînă-n Piața Cibeles? Acolo s-a lăsat cu mardeală între manifestanți și Poliție. Pe un polițai cîcă l-au cules în batistă.

DON LATINO: Toți sticleții ăștia ar trebui spînzurați!

CALCĂ-TANȚOȘ: De acord! Cînd n-o să aveți ceva mai urgent de făcut, ne punem pe 'treabă. Așa-i, Don Latino?

MAX: Dă-mi odată lozul, Enriqueta !

CALCĂ-TANȚOȘ: Abulé biștarii și v-a pus Dumnezeu mîna-n cap !

MAX: Bacșișul după ce cîștig premiul !

CALCĂ-TANȚOȘ: Enriqueta-i fată bună, nu se uită ea la asta !

Se deschide ușa Gogoseriei Moderniste, și din antreul mirosind îngrozitor a ulei încins ies unul după altul, în șir indian, epigonii parnasului modernist: RAFAEL DE LOS VÉLEZ, DORIO DE GADEX, LUCIO VERO, MÍNGUEZ, GÁLVEZ, CLARINITO și PÉREZ. Unii sînt niște lungani posomorîți, numai piele și os, alții sînt rotofeii, îndesați și fălcoși. DORIO DE GADEX, jovial ca un michiduță, ironic ca un atenian, și sîslit ca un țigan, mimează un salut versaillez și grotesc.

DORIO DE GADEX: « Magic Maestru și Părinte », te salut !²

MAX: Salut, Don Dorio !

DORIO DE GADEX: Maestre, vouă nu v-a fost teamă de răgetul anarhist al poporului răzvrătit !

MAX: De vuietul epic al Mării, vrei să spui ! Eu mă simt una cu poporul !

DORIO DE GADEX: Ei bine, eu nu !

MAX: Fiindcă dumneata ești un firîngău !

DORIO DE GADEX: Maestre, să ne punem veșmîntul cu paiete al curtoaziei. Dumneavoastră sînteți un poet, și noi, poeții, sîntem niște aristocrați. Cum zice Ibsen, mulțimile și munții nu se întîlnesc decît la poale.

MAX: la nu mă plictisiți cu Ibsen al dumitale !

PÉREZ: Da' ce, v-ați făcut critic de teatru, Don Max ?

DORIO DE GADEX: Pérez, gura !

DON LATINO: Aici n-au dreptul să vorbească decît geniile.

MAX: Eu mă simt una cu poporul. Eram născut să fiu tribun al celor mulți și mi-am bătut joc de mine, comișînd traduceri și făcînd versuri. Deși, ce-i drept, de o mie de ori mai bune decît ale voastre, ale moderniștilor.

DORIO DE GADEX: Maestre, de ce nu candidați la Scaunul Academic ?

MAX: Nu mă lua peste picior, dobitocule ! Îți merit cu vîrf și îndesat ! Dar presa asta nemernică mă boicotează. Nu iartă răzvrătirea și nu-mi iartă talentul ! Ca să răzbești, trebuie să faci temenele în fața oricărui Terchea-Berchea ! Boul Apis mă dă afară ca pe o slugă. Academia mă ignoră. Și sînt cel mai mare poet al Spaniei ! Cel mai mare ! Cel dintîi ! Și fac foame ! Și nu mă înjosesc să cer de pomană ! Și nu crapă fierea-n mine de inimă rea ! Eu sînt adevăratul nemuritor, nu încornorații ăstia bicisnici din clica « academică » ! Lovi-l-ar damblaua pe Maura !³

MODERNIȘTII (în cor): Lovi-l-ar ! Lovi-l-ar ! ...

CLARINITO: Maestre, noi tinerii o să vă propunem candidatura la Scaunul Academic.

DORIO DE GADEX: Tocmai acum a rămas vacant scaunul lui Don Benito Mocofanul⁴

MAX: Las'că au să-l aleagă pe sergentul Basallo⁵.

DORIO DE GADEX: Maestre, cunoașteți « Noile Desfătări ale Piticului de la Han » ?⁶

Un cap de operă, cu C mare ! Ieri în zori l-am intonat în Puerta del Sol ! E succesul sezonului !

CLARINITO: Dacă vă spun că pînă și Poliția a ieșit în balcon să caște gura !

CALCĂ-TANȚOȘ: Mai ceva ca la Rafael el Gallo, toreadorul !

DON LATINO: Ar trebui să-i oferiți o audiție Maestrului.

DORIO DE GADEX: Don Latino, nu-i nevoie să spuneți de două ori.

PÉREZ: Cîntați cu noi, Don Latino.

DON LATINO: Eu cînt mai gros decît un porc.

DORIO DE GADEX: Sînteți un clasic.

DON LATINO: Și ce să caute atunci un clasic într-un stol de priveghetori moderniste ? Hal, copii, dați-i drîmul !

DORIO DE GADEX, urît, burlac și cocoșat, sub revărsarea lunii, deschide brațele ca niște aripi jumulte.

DORIO DE GADEX: Piticuțul de la han !

CORUL MODERNIȘTILOR: Ce baban ! Ce baban !

DORIO DE GADEX: Fanfaron lăudăros !

CORUL MODERNIȘTILOR: Ce haîos ! Ce haîos !

DORIO DE GADEX: Vrea să guverneze Terra.

CORUL MODERNIȘTILOR: Hahalera ! Hahalera !

DORIO DE GADEX: Și e un Tartuffe scîrbos !

CORUL MODERNIȘTILOR: Urîcios ! Urîcios !

DORIO DE GADEX: Fără pic de-nțelepciune !

CORUL MODERNIȘTILOR: Spurcăciune ! Spurcăciune !

DORIO DE GADEX: Fiindcă-i e bostanul gol !

CORUL MODERNIȘTILOR: Ce nasol ! Ce nasol !

DORIO DE GADEX: Caca-maca, zău așa !

CORUL MODERNIȘTILOR: Evrika ! Evrika !

O întrerupere bruscă. Un tropot epic, și patrula de soldați romani apare printr-o stradă laterală. Poartă luna pe coifuri și pe săbii. Trompetele sună alarma și ușa Gogoșeriei se trîntește brusc, cu un zgomot sec. FLUIERAȘ, căpitanul gărzii ecvestre municipale, se ridică în scări.

CĂPITANUL FLUIERAȘ: Nici nu-mi vine a crede că niște intelectuali sînt în stare să facă asemenea tărăboi. Ce le mai lăsați atunci de făcut analfabeților ?

MAX: Evrika ! Evrika ! Ioan Gură de Aur ! În grecește, să fie mai limpede, Hrisostomul. Domnule Centurion, bănuiesc că vorbiți greaca cu cele patru dialecte ale ei, așa-i ?

CĂPITANUL FLUIERAȘ: Ăsta-i beăt, la zdup cu el !

MAX: Nu face pe șmecherul, că o încurci ! Domnule Centurion, și eu știu s-o dau pă «sermo vulgaris», e bine ?

CĂPITANUL FLUIERAȘ: Hei ! Paznic de noapte, unde ești ?

PAZNICUL DE NOAPTE: Vineeee !

CĂPITANUL FLUIERAȘ: Umflă-l pe bețivanul ăsta !

Apare PAZNICUL DE NOAPTE, într-o mină cu felinarul și-ntralta cu bastonul de cauciuc. Suflă greu și duhnește cale de-o poștă a rachiului. CĂPITANUL FLUIERAȘ își strunește calul. Potcoavele scînteiază. Răsună tropotul ritmic al patrului ce se depărtează.

CĂPITANUL FLUIERAȘ: Răspunzi de omul ăsta, bagă bine de seamă !

PAZNICUL: Să-i dau amoniac ?

CĂPITANUL FLUIERAȘ: Ba să-i dai vreo două scatoalce după ceafă !

PAZNICUL: Am înțeles, să trăiți !

DON LATINO: Invită-l la un păhărel, Max. Trogloditul ăsta asturian trebuie îmbîlînzit cu ceva.

MAX: Am ajuns la fundul sacului.

DON LATINO: Nu ți-a mai rămas nimic ?

MAX: Nici un sfanț.

PAZNICUL: Mișcă !

MAX: Sînt orb.

PAZNICUL: Și, ce, mă rog, vrei să-ți redau eu vederea ?

MAX: Te pomenești că ai fi sfînta Lucia !

PAZNICUL: Sînt reprezentantul Autorității.

MAX: Nu-i totuna.

PAZNICUL: Ar putea fi!

MAX: Ți-am mai spus o dată că sînt orb.

PAZNICUL: Ba ești un anarhist ca toți pletoșii ăștia cu care te-ai înhăitat. Hai! Mai sprinten! Mai sprinten!

DON LATINO: Vezi să nu-și dea duhul de atîta sprinten!

PAZNICUL: Înapoi!

VOCILE MODERNIȘTILOR: Venim și noi cu Maestrul! Venim și noi cu Maestrul!

UN VECIN: Pepe! Pepe!

PAZNICUL: Viu acuma! Dați-vă înapoi, fără gălăgie!

Lovește cu bastonul în ușa Gogoșeriei. Apare stăpînul localului, un om gras cu șort alb. Întreabă ce s-a întîmplat, pleacă bombănind, și după aceea ies, cu ochii cîrpiți de somn, închizîndu-se la curea, doi gardieni publici.

UN GARDIAN: Ce s-a întîmplat?

PAZNICUL DE NOAPTE: Du-l pe ăsta la zdup.

CELĂLALT GARDIAN: Noi ieșim din schimb. Îl ducem la Prefectură.

PAZNICUL: Unde o fi!

VECINUL: Pepe! Pepe!

PAZNICUL: Alt bețiv! Vin acuși! Aveți grijă, vi-l predau.

CEI DOI GARDIENI: Dumneavoastră, domnilor, duceți-vă acasă!

DORIO DE GADEX: Mergem cu Maestrul.

GARDIANUL: Că doar n-o fi bețivanul ăsta Don Mariano de Cavia?, în persoană!

Ăla da, cap! Și cu cît e mai beat, cu atît le zice mai grozav!

CELĂLALT GARDIAN: Dar uneori o mai și scrîntește!

DON LATINO: Și nu se ține de cuvînt!

UN GARDIAN: Dumneata, după cum vorbești, s-ar zice să-l cunoști!

DON LATINO: Ba bine că nu! Ne batem pe burtă!

CELĂLALT GARDIAN: Te pomenești că sînteți ziariști!

DORIO DE GADEX: Ferească Sfîntul! Atît ar mai lipsi.

CALCĂ-ȚANTOȘ: Domnii sînt bancheri.

UN GARDIAN: Dacă vreți să vă însoțiți prietenul, legea nu se opune, ba chiar vă dă voie; dar va trebui să aveți o ținută corespunzătoare. Eu respect foarte mult talentul!

CELĂLALT GARDIAN: Haide, să mergem!

MAX: Don Latino, dă-mi mîna. Domnilor gardieni, vă cer iertare că sînt orb.

UN GARDIAN: Ajunge cu politețurile!

DON LATINO: Încotro mergem?

UN GARDIAN: La Ministerul de Interne.

CELĂLALT GARDIAN: Mai vioi! Mai vioi!

MAX: Lovi-l-ar damblaua pe Maura. Jos cu Marele Fariseu!

CORUL MODERNIȘTILOR: Lovi-l-ar! Jos cu el!

.....
UN GARDIAN: Ajunge cu gălăgia! Fiți cu ochii-n patru pe poetul-criță! O căută cu lumînarea, să nu-mi spuneți mie Cuțu!

CELĂLALT GARDIAN: Ăstuia trebuie să-i ardem vreo cîteva ciomege. Și e păcat, că pare un om plin de merite.

Scena a cincea

Vestibul la Ministerul de Interne. Rafturi pline de dosare. Bănci de-a lungul zidului. Mese cu mape de meșină slinoasă. Aer de pivniță și miros acru de tutun rînced. Paznici somnoroși. Agenți ai Poliției Secrete: gambetă, măciucă, guler tare de celuloid, ineale mari pe deget, alunițe păroase în stil « flamenco ». Un bătrîn cam necioplit, cu perucă și minciune de lustrin, scrie ceea ce-i dictează, plimbîndu-se și trăgînd dintr-un trabuc, un filizon cu moacă de frizer, cu părul năclăit de briantină și duhnînd o parfum. Subalternii îi zic DON SERAFÎN, iar mahalaua l-a poreclit SERAFÎN-CEL-DRĂGĂLAȘ. Ușoară agitație. Strigînd în gura mare, cu capul gol, lunatec și ghiduș, dă buzna MAX ESTRELLA. DON LATINO îl călăuzește, trăgîndu-l mereu de mincă, cu un aer rugător, oftînd. În spatele lor se ivește căștile gardienilor. Pe coridor se aliniază, sub lumina tremurîndă a unui opaiț, pipele, lavalierele și pletele moderniştilor.

MAX: Am arestat o pereche de curcani. Se chercheleau pe înfundate într-o circumă și i-am scos în șuturi, să mă escorteze.

SERAFÎN CEL DRĂGĂLAȘ: Fiți salon, domnul meu !

MAX: Așa și sînt, domnule Delegat.

SERAFÎN CEL DRĂGĂLAȘ: Inspector !

MAX: Tot un drac.

SERAFÎN CEL DRĂGĂLAȘ: Cum vă simțiți ?

MAX: Mă cheamă Máximo Estrella, adică Stea. Sînt poreclit însă Stea Nenorocoasă. Am cîntea de a nu fi Academician.

SERAFÎN CEL DRĂGĂLAȘ: Am impresia că întreceti măsura. (Către gardieni) De ce e arestat ?

UN GARDIAN: Pentru tulburarea ordinii publice și proferarea de insulte internaționale. E cam turmentat !

SERAFÎN CEL DRĂGĂLAȘ: Profesia dumneavoastră ?

MAX: Pus pe liber.

SERAFÎN CEL DRĂGĂLAȘ: La ce instituție ați lucrat ?

MAX: La nici una.

SERAFÎN CEL DRĂGĂLAȘ: Păi n-ați spus că sînteți pus pe liber ?

MAX: Ba da, pus pe liber din funcția de om liber și de pasăre cîntătoare. Nu vedeți că sînt batjocorit, ponegriț, arestat, percheziționat și interogat ?

SERAFÎN CEL DRĂGĂLAȘ: Unde locuiți ?

MAX: Bastardillos. Colț cu San Cosma. Un palat.

UN GARDIAN: Zi-i mai bine magherniță. Nevastă-mea, cînd încă nu ne luaserăm,

locuia la o mansardă a « conacului » cu pricina.

MAX: Unde locuiesc eu e întotdeauna un palat.

GARDIANUL: Nu știam.

MAX: Fiindcă tu, vierme birocratic, nu știi nimic ! Nici măcar să visezi.

SERAFÎN CEL DRĂGĂLAȘ: Din clipa asta ești arestat.

MAX: Perfect. Latino, e vreo bancă pe care să mă întind ca să trag un pui de somn ?

SERAFÎN CEL DRĂGĂLAȘ: Aici nu se vine pentru dormit.

MAX: O fi, dar mie mi-e somn !

SERAFÎN CEL DRĂGĂLAȘ: Îmi calci în picioare autoritatea. Știi dumneata cine sînt eu ?

MAX: Serafin cel Drăgălaș.

SERAFÎN CEL DRĂGĂLAȘ: Dacă mai spul o singură dată vorba asta, îți trag una de-ți sar maselele din gură !

MAX: Să te ferească Dumnezeu să încerci ! Sînt cel mai mare poet al Spaniei ! Am pile pe la toate ziarele ! Îl cunosc personal pe Ministru. Am fost colegi !

SERAFIN CEL DRĂGĂLAȘ: Domnul Ministru nu e o pușlama.

MAX: Pardon! Dumneata ignori Istoria Modernă.

SERAFIN CEL DRĂGĂLAȘ: În fața mea nu admit să fie insultat Don Paco. Așa ceva nu pot îngădui! Află, domnule, că Don Paco e tata!

MAX: Mă îndoiesc. Dă-mi voie să-l întreb la telefon.

SERAFIN CEL DRĂGĂLAȘ: Ba ai să-l întreb din fundul pușcăriei!

DON LATINO: Domnule Inspector, fiți mai îngăduitor. E vorba de o glorie națională! E Victor Hugo-ul Spaniei!

SERAFIN CEL DRĂGĂLAȘ: Gura!

DON LATINO: Iertați-mi îndrăzneala de a fi intervenit.

SERAFIN CEL DRĂGĂLAȘ: Dacă vreți să-l însoțiți, găsim un colțisor și pentru dumneavoastră!

DON LATINO: Mulțumesc, domnule Inspector.

SERAFIN CEL DRĂGĂLAȘ: Paznic, condu-l pe bețivanul ăsta la celula doi.

PAZNICUL: Mișcă!

MAX: Nu vreau.

SERAFIN CEL DRĂGĂLAȘ: Duceți-l pe sus, cu forța!

ALT PAZNIC: Haimana nenorocită!

MAX: Săriți! Mă omoară! Săriți!

O VOCE MODERNISTĂ: Barbarilor!

DON LATINO: E o glorie națională, aveți grijă!

SERAFIN CEL DRĂGĂLAȘ: Aici nimeni nu cîrtește! Vă rog să vă duceți acasă.

ALTĂ VOCE MODERNISTĂ: Trăiască Inchiziția!

SERAFIN CEL DRĂGĂLAȘ: Liniște sau vă bag la răcoare pe toți!

MAX: Săriți! Mă omoară!

PAZNICII: Haimana ce ești! Bețiv ordinar!

GRUPUL MODERNIST: Trebuie să dăm o raită pe la redacții.

Tot grupul iese îmbulzindu-se. Lavalieri în vînt, pipe stinse, plete romantice. Dincolo de ușa temniței se aud răsunînd palme și strigăte.

SERAFIN CEL DRĂGĂLAȘ: Ce-or fi crezînd papă-lapte ăștia de moderniști, că aici se împart caramelle!

Scena a șasea

Temnița. Beci prost luminat de un opaiț. În umbră se zărește mișcînd silueta unui om. Bluză, fular, espadrile. Se plimbă vorbind de unul singur. Deodată se deschide ușa.

MAX ESTRELLA, îmbrîncit și poticnindu-se, se rostogolește în fundul celulei. Ușa se închide brusc.

MAX: Canaliilor! Slugoilor! Lașilor!

O VOCE DE AFARĂ: Vezi că acuși te pun la cazne!

MAX: Sbirule!

Apare din umbră silueta omului care zace în celulă. La lumină se vede că poartă cătușe și are fața năclăită de sînge.

DEȚINUTUL: Bună seara!

MAX: Cum, nu sînt singur?

DEȚINUTUL: Așa se pare!

MAX: Cine ești, prietene?

DEȚINUTUL: Un paria.

MAX: Catalan?

DEȚINUTUL: De pretutindeni.

MAX: Paria! Muncitorii catalani își întetesc revolta uzînd de acest epitet

denigrator. Paria, în gura ta, sună ca un pinten. Curînd o să vină vremea voastră.
DEȚINUTUL: Dumneata vezi mai limpede decît mulți. Barcelona e un vulcan de ură; eu sînt muncitor barcelonez și mă mîndresc cu asta !

MAX: Ești anarhist?

DEȚINUTUL: Sînt ceea ce m-au făcut să fiu legile cele strîmbe.

MAX: Atunci ne închinăm aceluiași zeu.

DEȚINUTUL: Dumneata porți lavalieră !

MAX: Zgarda celei mai groaznice servituți ! O să mi-o smulg ca să putem vorbi în voie.

DEȚINUTUL: Dumneata nu ești proletar.

MAX: Eu sînt durerea unui vis urît.

DEȚINUTUL: Pari un om luminat. Vorbești ca pe timpuri.

MAX: Sînt un poet lipsit de vedere.

DEȚINUTUL: Grea pedeapsă, n-am ce zice ! În Spania munca și inteligența au fost întotdeauna disprețuite. Aici nu poruncește decît banul.

MAX: Ar trebui instalată o ghilotină electrică în plină Puerta del Sol.

DEȚINUTUL: Tot nu-i de-ajuns. Idealul revoluției trebuie să fie desființarea averii, ca-n Rusia. Nu e de-ajuns să tai capetele tuturor bogătaşilor. Totdeauna se va ivi un moștenitor și, chiar dacă se desființează moștenirea, nu vom putea evita ca cei expropriați să conspire contra noastră ca să-și recapete bunurile. Trebuie să facem cu neputință întoarcerea la vechea stare de lucruri, și asta nu se dobîndește decît desființînd averea. Barcelona cea industrializată trebuie să se prefacă în scrum și să renască din propria ei cenușă, cu altă concepție despre muncă și despre proprietate. În toată Europa nu-i patron mai hain la suflet decît catalanul. N-am zis în lumea întreagă, fiindcă mai există și Coloniile Spaniole din America. Barcelona nu se poate salva decît pierînd !

MAX: Barcelona e dragă inimii mele !

DEȚINUTUL: Și eu mă gîndesc des la ea.

MAX: Eu ți datorez singurele bucurii adevărate în bezna orbirii mele ! În fiecare zi mai moare un patron, uneori chiar doi pe zi. Asta-ți unge sufletul !

DEȚINUTUL: Însă nu te gîndești și la muncitorii care cad !

MAX: Dar muncitorii se-nmulțesc ca gîzele, zău așa. În schimb patronii, ca elefanții sau ca toate animalele puternice și preistorice, procrează lent. Saul⁸, trebuie să răspîndești în cele patru zări religia cea nouă.

DEȚINUTUL: Pe mine mă cheamă Matei.

MAX: Eu te botez Saul. Sînt poet și am dreptul să mînuiesc cum vreau alfabetul. Ia aminte, Saul, pentru cînd vei fi din nou liber. O vîntătoare bună poate să urce prețul la pielea de patron catalan peste cel al fîldeșului de Calcuta.

DEȚINUTUL: La asta lucrăm acum.

MAX: *Alea jacta est* ! Dă-mi mîna !

DEȚINUTUL: Nu pot, am cătușe.

MAX: Ești tînăr ? Nu te pot vedea.

DEȚINUTUL: Sînt tînăr. Am treizeci de ani.

MAX: Și ce învinuire ți se aduce ?

DEȚINUTUL: E o poveste lungă. Sînt socotit un răzvrătît. N-am vrut să las lucrul la țesătorie ca să plec la război, și am organizat o revoltă în fabrică. Patronul m-a turnat; am ispășit pedeapsa, am umblat lumea întreagă căutînd de lucru, iar acum sînt din nou chemat pentru cercetări, că s-au plîns nu știu care judecători. Știu ce soartă mă așteaptă: cîteva gloanțe, sub cuvînt că aș fi fugit de sub escortă... Mă rog, dacă n-ar fi decît asta...

MAX: De ce altceva te mai temi?

DEȚINUTUL: Să nu se distreze schingiindu-mă.

MAX: Barbarii!

DEȚINUTUL: Nu-i cunoști!

MAX: Canaliile! Și tocmaiăștia s-au găsit să protesteze contra Legendei Negre!⁹

DEȚINUTUL: Pentru câteva pesete, când om străbate un loc mai retras, îmi fac de petrecanie tocmai cei însărcinați, chipurile, cu apărarea poporului. Și ticăloșii de bogătași zic că asta-i dreptate!

MAX: Bogăți sau săraci, tot un drac; barbaria iberică e peste tot aceeași!¹⁰.

DEȚINUTUL: Peste tot!

MAX: Peste tot! Matei, unde-i bomba care să arunce în aer toate măruntaiele putrede din Spania asta blestemată?

DEȚINUTUL: Domnule poet, care le ghicești pe toate, n-ai văzut nici un pumn ridicat?

Se deschide ușa celei și TEMNICERUL, fălos ca un cocoș, îi poruncește deșinutului cu cătușe la mîini să-l urmeze.

TEMNICERUL: Hei tu, catalanule, pregătește-te!

DEȚINUTUL: Sint pregătit.

TEMNICERUL: Atunci dă-i drumul. Te așteaptă o călătorie de plăcere, băiete!

Cel încădușat, cu o demnitate resemnată, se apropie de orb și-i atinge umărul cu bărbia. Își ia rămas bun vorbind cu jumătate de glas.

DEȚINUTUL: Mi-a sosit ceasul. Cred că n-o să ne mai vedem.

MAX: E cumplit!

DEȚINUTUL: Au să mă omoare. Oare ce vor scrie mîine ziarele astea nemernice?

MAX: Ce o să li se poruncească.

DEȚINUTUL: Pîîîîî?

MAX: De neputință și mînie. Să ne îmbrățișăm, frate.

Se îmbrățișează. TEMNICERUL și omul în cătușe ies. Ușa se închide, iar MAX ESTRELLA bijblie în întuneric pipăind pereții și se așază cu picioarele încrucișate sub el, într-o poziție asiatică de meditație religioasă. Chipul lui exprimă o adîncă durere mută. De afară răzbate larmă de glasuri și galop de cai.

Scena a șaptea

Redacția ziarului «El Popular»: Încăpere scundă cu dale pe jos. În centru, o masă lungă și neagră, înconjurată de scaune goale, care marchează locurile, în fața unor mape cu colțurile roase și a unor teancuri de hîrtie albă, care lucește neted sub cerul de lumină verzuie al unei lămpi cu abajur plicat. Într-un capăt, fumează și scrie un om chel, eternul redactor cu profilul trist, palton scdmoșat, degete încrîlgate și unghii pătate de cerneală. Personajul acesta, logic și mitic, își aprinde țigara stinsă. Ușa capitonată se deschide, și țîrlitul strident al unei sonerii sfîșie tăcerea. Se ivește PORTARUL, bătrînel bombănit, mustăcios și borșos, semndînd leit cu colonelii aceia fercheși care, la procesiuni, cad de pe cal. O asemnare care te nducește.

PORTARUL: A venit Don Latino de Hispalis cu alți cîțiva coate-goale de teapa lui. Întreabă de domnul Director. Le-am spus că nu sînteți decît dumneavoastră în toată redacția. Îi primiți, don Filiberto?

DON FILIBERTO: Dă-le drumul să intre.

Continuă să scrie. Portarul iese, și ușa capitonată de culoare verde rămîne crăpată învîlind încăperea într-un aer de tripou și cărți de joc. Întră cîrdu de moderniști, plete, pipe, pardesiuri roase, ici-colo cîte o pelerină. Redactorul cel chel își împinge ochelarilor-n creștet, întinde mîna după țigare și își ia un aer important.

DON FILIBERTO: Pofțiți, preacinstiți domni! Cu ce vă putem fi de folos, eu și Jurnalul?

DON LATINO: Am venit să protestăm împotriva unui abuz mîrșav comis de Poliție. Max Estrella, marele nostru poet, chiar dacă unii nu vor s-o recunoască, a fost închis și maltrat cu brutalitate într-un subsol al Ministerului Dezordinii Publice.

DORIO DE GADEX: În Spania domnește și acum Carol al II-lea.

DON FILIBERTO: Doamne, apără-mă să nu vorbesc cu păcat, dar nu cumva marele poet era cam cherchelit?

DON LATINO: Un păhărel în plus nu justifică o asemenea încălcare a drepturilor omului.

DON FILIBERTO: Max Estrella e și prietenul nostru. Doamne, apără-mă și scoate-mă din belea! Domnul Director, dacă la ora asta nu-i aici, înseamnă că nu mai vine Dumneavoastră știți bine cum se face un ziar. Directorul taie și spînzură! Ei, fără să-l consult, nu mă încumet să înserez în coloanele noastre jalba domnii... voastre. Nu știu care-i poziția ziarului față de Siguranță... Și oricum, poezia dumneavoastră, să fiu sincer, mi se pare cam trasă de păr.

DORIO DE GADEX: Ba e o copie pală, don Filiberto!

CLARINITO: O lașitate!

PÉREZ: O rușine!

DON LATINO: O mîrșăvie!

DORIO DE GADEX: În Spania mai domnește și acum Filip al II-lea.

DON LATINO: Dorio, pușor, nu ne mai împuia atîta capul.

DON FILIBERTO: Ei, tinerețe! Singe aprins! «Tinerețe, dar divin», cum a zis Rubén Darío, poetul Nicaraguei¹¹. «Tinerețe, dar divin». Și eu citesc, ba uneori chiar admir versurile geniilor moderniste. Directorul mă ia peste picior, zice că m-am molipsit de la ei. A propos, a citit cineva povestirea pe care am publicat-o în *Los Orbes*?

CLARINITO: Eu, don Filiberto. Am citit-o și v-am admirat.

DON FILIBERTO: Dar dumneata, prietene Dorio?

DORIO DE GADEX: Eu niciodată nu-mi citesc contemporanii, Don Filiberto. DON FILIBERTO: Amice Dorio, nu vreau să-ți răspund arătîndu-ți că nu-i citești nici pe înaintași!

DORIO DE GADEX: Dumitale și mie, Don Filiberto, ne mustește geniul prin toți porii. Uite la mata, se vede urma pe gulerul de la palton.

DON FILIBERTO: Aluzia asta la estetica mea vestimentară mi te dezvăluie ca pe un tînăr și desăvîrșit estet.

DORIO DE GADEX: Ești caustic, Don Filiberto.

DON FILIBERTO: Dumneata m-ai împuns primul!

DORIO DE GADEX: Uite ce e, păcate d'astea n-am!

CLARINITO: Dorio, lasă-te de bancuri de școlari.

DON FILIBERTO: Amice Dorio, să știi că sînt hîrșit cu înțepăturile și jocurile de cuvinte! Fac parte din codul «turnirurilor» jurnaliste. Nu mă refer la jurnalistică de azi, firește. M-am întrecut în agerimea minții cu Silvela¹², la un banchet cînd mi s-a decernat Premiul Jocurilor Florale ale orașului Málaga. Nu de mult, Narciso Díaz încă mai amintea de duelul nostru verbal într-o cronică a sa din «Heraldul». O cronică încîntătoare, ca toate cele pe care le scrie, în care recunoștea că eu nu rămăsesem deloc mai prejos, dimpotrivă. Cita definiția pe care o dădusem atunci jurnalisticii. O știți? Chiar dacă o știți, v-o mai spun o dată. Jurnalistul este un conștopist parlamentar. Congresul e ca o mare redacție, iar fiecare redacție e un mic Congres. Jurnalismul înseamnă șmecherie, ca și politica. Același

cerc, în spații diferite. Aș putea să vă explic toate astea în termeni teosofici, dacă ați fi cit de cit la curent cu nobila doctrină a Karmei.

DORIO DE GADEX: Noi nu sîntem la curent, dar Don Latino mai pricepe cite ceva despre asta.

DON LATINO: Pricep mai multe decît credeți voi, drăguțule. Voi nici nu știți, de fapt, ce rădăcini cabalistice ascunse are polea mea: sînt *Latino* prin botez, *Latino* prin faptul că m-am născut în Bética Hispalis¹³ și *Latino* fiindcă am cîntat într-o orchestră studențească în cartierul Latin din Paris. Ei bine, *Latino*, într-o lectură cabalistică, dă unul dintre cuvintele magice, *Onital*. Dumneata, Don Filiberto, te pricepi nițel: și la magie și cabală, nu-i așa?

DON FILIBERTO: Să nu amestecăm borcanele. Asta e treabă serioasă, Don Latino. Eu sînt teosof!

DON LATINO: Ei bine, eu nu știu ce sînt!

DON FILIBERTO: Așa cred și eu.

DORIO DE GADEX: Un golan madrilen.

DON LATINO: Dorio, nu-ți risipi verva, că într-o bună zi te pomenești că seacă. Între prieteni e de ajuns să oferi tutun la toți, și zău că asta te face să ai mai mult haz. Hai, dă-mi o țigare!

DORIO DE GADEX: Nu fumez.

DON FILIBERTO: Sper că ai alte vicii!

DORIO DE GADEX: Da, siluiesc slujnicele!

DON FILIBERTO: E plăcut?

DORIO DE GADEX: Treaba are farmecul ei, Don Filiberto.

DON FILIBERTO: Bănuiesc că ești plin de copii din flori?

DORIO DE GADEX: Aș! Le fac să avorteze.

DON FILIBERTO: Deci și pruncuigaș!

PÉREZ: Ce ghiveci, mamă-mamă!

DORIO DE GADEX: Pérez, nu călca-n străchini! Don Filiberto, cu voia dumneavoastră, eu sînt neomaltusian.

DON FILIBERTO: Mă rog, asta ți-o pui și pe cartea de vizită?

DORIO DE GADEX: Mai mult, am și o firmă luminoasă la intrare.

DON LATINO: Și uite așa, făcînd haz de necaz, ne consolăm noi spaniolii de foame și de cîrmuirii bicisnici care conduc țara.

DORIO DE GADEX: Și de teatrul prost, și de piesele proaste, și de tramvaiele ticșite și de asfaltul numai gropi!...

PÉREZ: Ești un iconoclast!

DORIO DE GADEX: Pérez, ascultă cu smerenie și taci!

DON FILIBERTO: În Spania se poate întîmpla să ducem lipsă de plîne, dar de spirit și de voie bună, niciodată!

DORIO DE GADEX: Don Filiberto, știți cine e cel mai mare mucalit al nostru?

DON FILIBERTO: Te pomenești că voi, iconoclaștii, vă gîndiți la Miguel de Unamuno¹⁴.

DORIO DE GADEX: Da' de unde! Primul mucalit al țării e însuși regele, Don Alfons al XIII-lea!

DON FILIBERTO: Are vioiciunea madrilenă și istețimea burbonică, ce-i drept!

DORIO DE GADEX: Don Filiberto, află de la mine: e cel mai mare mucalit!

Cel mai mare! Don Alfonso a bătut recordul cînd l-a numit Președinte al Consiliului de Miniștri pe García Prieto¹⁵.

DON FILIBERTO: Aici, tinere prieten, nu-ți dau voie să rostești astfel de vorbe: Jurnalul nostru e inspirat de Don Manuel García Prieto. Recunosc că nu e un om strălucit, că n-are darul vorbirii, însă e un politician solid. Dar mai bine să ne

întorcem la prietenul nostru Stea Nenorocoasă. Aș putea telefona la secretarul particular al Ministrului. E un băiat care ținea la noi, pe vremuri, rubrica « Din sălile Tribunalului ». O să cer legătura. Ce naiba ! Stea Nenorocoasă e un maestru și merită să fie tratat cu nițică considerație. Ce mai rezervă atunci domnii ăștia pentru pungăși și mardeiași ? Toți cuțitarii, lua-i-ar dracul ! Bănuiesc că Steaua noastră era ca de obicei.

DON LATINO: Da, cam aprinsă !

DON FILIBERTO: E regretabil.

DON LATINO: Să știi că azi nu-și dăduse prea rău în petec. Eram și eu cu el. Gîndește-te numai ! Sintem prieteni încă de la Paris ! Dumneata cunoști Parisul ? Eu am fost la Paris cu regina Isabel a II-a¹⁸. Am scris atunci articole în favoarea ei. Am tradus și niște cărți pentru Editura Garnier. Eram redactor financiar la « Lira Hispano-Americană ». O mare revistă ! Și totdeauna semnam cu pseudonimul: Latino de Hispalis.

Sună telefonul. Don Filiberto, jurnalistul chel și fornăit, omul logic și mitic al tuturor redacțiilor, cere legătura cu Ministerul de Interne. Secretarul particular al Ministrului. Se lasă o tăcere. Apoi murmure, risete înfundate, cite un banc în surdină. Dorio de Galex se așază în jilțul directorului, își tolănește pe birou bocancii rupti în talpă și oftează din greu.

DORIO DE GALEX: O să scriu articolul de fond glosînd pe marginea discursului șefului: « Toate forțele vii ale țării au murit ! » exclama nu mai departe de ieri. Într-un magnific acces oratoric, prietenul nostru, ilustrul Marchiz de Alhucemas. Și camera, subjugată, aplauda din răsuputeri un panseu atît de adînc, dar nu mai adînc decît celălalt, care zice: « Toate obstacolele încep să cedeze ». Iar amîndouă se pot rezuma în apostrofa supremă: « Sfinte Iacob, deschide Spaniei calea spre libertate și progres ! »¹⁷

Don Filiberto lasă jos receptorul și vine în centrul încăperii, apucîndu-și chelia cu minile lui galbene și pătate de cerneală. Mîini de schelet pedepsitor în ziua biblică a Judecării de Apoi.

DON FILIBERTO: Asta e prea de tot: Jos ghetetele de pe masă ! Unde ai mai văzut asemenea apucături de necioplit !

DORIO DE GALEX: În senatul iancheu.

DON FILIBERTO: Poftim, mi-ai murdărit de noroi carpeta !

DORIO DE GALEX: Ca să-ți dau o lecție de filosofie ! Țărînă ești, în țărînă te vei întoarce !

DON FILIBERTO: Nici măcar nu știi s-o zici pe latinește ! Sînteți niște mucoși obraznici și prost-crescuți !

CLARINITO: Don Filiberto, noi n-am făcut nimic.

DON FILIBERTO: Ba da, ați făcut haz, și risul, într-un caz ca ăsta, e tot o necuviință ! Vă hliziți de lucruri care vă depășesc cu mult puterea de înțelegere ! Pentru voi nu există nimic sfînt ! Maura, pentru voi, e un șarlatan !

DORIO DE GALEX: Regele tromboniștilor !

DON FILIBERTO: Benlliure un făcător de kitsch-uri: *santi boni barati* !¹⁸

DORIO DE GALEX: În valenciană !

DON FILIBERTO: Cavestany, marele poet, un cupletist !¹⁹

DORIO DE GALEX: Un zdranga-zdranga la gitară.

DON FILIBERTO: Ce să mă mai mir atunci că șeful meu atît de respectabil vi se pare un biet maimuțoi !

DORIO DE GALEX: Altul care a avut proptele !

DON FILIBERTO: Pentru voi, în lumea asta nu e nimic sfînt, nimic înălțător. Vă plîng de milă ! Sînteți niște nefericiți ! Nu simțiți Patra !

DORIO DE GADEX: Deh, e un lux pe care nu ni-l putem încă permite. Așteaptă întâi să ne luăm mașină, don Filiberto.

DON FILIBERTO: Nici măcar nu sințeti în stare să vorbești o clipă serios. Unul dintre voi, pe care-l socotiți maestrul vostru, a îndrăznit să strige «Trăiască bagatela»! Și asta nu într-o cafenea, nu la o sindrofie între amici, ci chiar de la tribuna Ateneului!²⁰. Asta nu se poate tolera, domnilor! Voi nu credeți în nimic, sințeti iconoclaști și cinici! Din fericire, mai există un tineret care nu e ca voi, un tineret studios, harnic, un tineret cu simțul valorilor civice!

DON LATINO: Protestez, dacă te referi la golanii de la Acțiunea Cetățenească. Măcar moderniștii ăștia, cât or fi ei de haimanale cu pană, nu au ajuns să fie Polițiști onorifici. Ce-i al lor e al lor! Și se pare că azi după-amiază a fost omorât un puțoi din ăștia cu gabardină! Dumneata ai auzit ceva despre asta?

DON FILIBERTO: Vorba vine puțoi. Avea șizeci de ani.

DON LATINO: Perfect, să-l îngroape! Doar Pompelor Funebre le pasă de încă un cadavru!

Țîrîie prelung telefonul. Don Filiberto ia receptorul și începe o lungă pantomimă cu clătînări din cap, apartouri și răsteli. În timp ce ascultă cu gîtul sucit, ținînd receptorul la ureche, își plimbă privirile prin odaie și-i supraveghează pe tinerii moderniști. Cînd pune receptorul în furcă, are pe chip expresia candidă a omului cu conștiința împăcată. Reapare în el teosoful, cu zîmbet placid și tîmple de fildeş, sub generoasa rotunjime a chelei.

DON FILIBERTO: Au dat ordin să-l elibereze pe prietenul nostru Estrella. Sfătuți-l să se lase de băutură. Are talent: Poate să facă mult mai mult decît face. Și acum duceți-vă și lăsați-mă să lucrez. Am de făcut singur tot ziarul!

Scena a opta

Biroul secretarului particular al Excelenței Sale. Miroas de țigări de foi ieftine, tablouri de prost gust, lux ostentativ și provincial. Încăperea amintește deopotrivă de un birou și de o sală de jocuri de noroc, la cazino. Deodată țîrlitul telefonului urinează în poola acestui lăcaș birocratic. Iar DIEGUITO GARCÍA — DON DIEGO DEL CORRAL, cum semnează azi la «Revista Tribunalului și a Curții de Apel» — face un salt și ridică receptorul.

DIEGUITO: Cine e la aparat?

.....
Am transmis ordinul de punere în libertate.

.....
Cu plăcere! N-aveți pentru ce!

.....
Un alcoolice!

.....
Da. l-am citit opera.

.....
O nenorocire!

.....
Cu neputință. N-am deloc fonduri disponibile.

.....
Am să-i spun. Iau notă chiar acum.

.....
Pentru puțin! Cu plăcere!

MAX ESTRELLA apare în ușă, palid, zgâriat, cu cravata răsucită și cu o expresie trufașă și zăpăcită pe chip. În spatele lui, încheindu-se la pantaloni, apare APRODUL.

APRODUL: Domnule, opriți-vă.

MAX: Să nu îndrăznești să mă atingi cu labelle tale.

APRODUL: leșiți fără să provocați scandal! Sînt în exercițiul funcțiunii.

MAX: Anunță-mă Ministrului.

APRODUL: Nu poate fi văzut.

MAX: Aha! Ai o logică de fier! Presupun însă că poate fi măcar auzit.

APRODUL: Domnule, nu insistați. Azi nu e zi de audiență.

MAX: Anunță-mă, dacă îți spun.

APRODUL: Ordinul e ordin! Nu mă mai bateți la cap degeaba!

DIEGUITO: Fernandez, lasă-l pe domnul să intre.

MAX: În sfîrșit dau și peste un indigen civilizat!

DIEGUITO: Prietene Max, iertați-mă că n-am decît cîteva minute. Mi-a vorbit despre dumneavoastră redacția ziarului «El Popular». Sînteți foarte iubit acolo. De fapt, sînteți iubit și admirat pretutindeni. Eu vă stau la dispoziție aici sau oriunde în altă parte v-aș putea fi de folos... Să nu uitați... Cine știe! Eu duc dorul jurnalisticii... Mă gîndesc să fac ceva în sensul ăsta... De mult timp nutresc gîndul să scot o foaie volantă, un ziar zglobiu și plin de vervă și spumă ca șampania, ca un foc de artificii. Contez pe talentul dumneavoastră. Rămîneți cu bine, Maestre. Sînt dezolat că întîlnirea noastră a fost prilejuită de o întîmplare atît de neplăcută.

MAX: În legătură cu care am venit să protestez. Polițiștii dumneavoastră sînt recrutați dintre canalile cele mai cîinoase, mai mîrșave și mai haine!

DIEGUITO: Grădina Domnului e mare, stimate Maestre.

MAX: Nu mă contrazice. Vreau ca Ministrul să afle toate astea și, totodată, vreau să-i mulțumesc că mi-a dat drumul.

DIEGUITO: Domnul Ministru nu știe nimic.

MAX: O să afle din gura mea.

DIEGUITO: Domnul Ministru are de lucru în clipa asta. Totuși, am să încerc să intru la dînsul.

MAX: Intru și eu cu dumneata.

DIEGUITO: Cu neputință!

MAX: Fac un scandal de ridic tot Ministerul!

DIEGUITO: Ești nebun!

MAX: Înnnebunesc cînd mă văd ignorat și călcat în picioare. Ministrul mi-e prieten, prieten din vremurile eroice de altădată. Vreau să-l aud cu urechile mele cum se face că nu mă mai cunoaște. Paco! Paco!

DIEGUITO: Bine, îl anunț îndată.

MAX: N-am nevoie, știu s-o fac și singur. Paco! Sînt un strigoi din trecut!

Excelența Sa deschide ușa biroului și apare cu mînele de la cămașă suflecate, descheiat la pantaloni, cu vesta curgînd de pe el și cu «pince-nez» —ul atîrnat în jos de un lîntșor, ca doi ochi absurzi jucîndu-l pe burtă.

MINISTRUL: Ce-i scandalul ăsta, Dieguito?

DIEGUITO: Domnule Ministru, n-am putut să-l împiedic.

MINISTRUL: Și cine-i omul ăsta?

MAX: Un prieten din vremurile eroice. Nu mă mai recunoști, Paco? Atît de mult m-a schimbat oare viața? Chiar nu mă recunoști? Sînt Máximo Estrella.

MINISTRUL: Cum să nu! Cum să nu! Dar ce, ești orb?

MAX: Ca Homer și Belizarie.

MINISTRUL: O infirmitate temporară, sper, un accident...

MAX: Ba nu, definitivă și irevocabilă. E darul Venerei.

MINISTRUL: Dumnezeu! Mare! Și de ce n-ai venit la mine mai de mult? Nu-ți vād aproape deloc semnătura prin ziare.

MAX: Sînt dat uitării! Tu ai fost mai inspirat cînd ai renunțat la scris, ca să ne aduci fericirea punîndu-te la cîrma țării. Paco, cu scrisul mori de foame! Scrisul nu înseamnă decît liru-liru, haine peticite și ghiorăit de mațe.

MINISTRUL: Desigur, literele nu se află încă la locul de cinste ce li s-ar cuveni, totuși ele au început să fie o valoare bine cotată. Prietene Max, eu mă duc să-mi continui lucrul întrerupt. Lasă acestui tînăr o notă cu doleanțele tale. Ai sosit cam tîrziu, din păcate.

MAX: Ba am sosit exact cînd trebuia. Și n-am venit să cer nimic. Am venit să pretind o satisfacție și o pedeapsă. Sînt orb, se spune că sînt poet, trăiesc de pe urma versurilor și trăiesc mizerabil. Îți spui în sinea ta, pesemne, că sînt un bețiv. Din fericire! Dacă n-aș fi bețiv, de mult mi-aș fi zburat creierii! Paco, ucigașii tăi năimiți n-au dreptul să mă scuipе și să mă palmuiască! Am venit să cer o pedeapsă drastică pentru această șleahță de scursori, și satisfacție pentru jignirea adusă Zeiței Minerva!

MINISTRUL: Amice Max, eu habar n-am de nimic. Dieguito, ce s-a întîmplat de fapt? DIEGUITO: Să veдеți, fiindcă e cam vînzoleală pe străzi, și nu e voie să se formeze grupuri și cum maestrul era cam înfierbîntat...

MAX: Am fost arestat pe nedrept și torturat ca pe vremea Inchiziției. Poftim, se vād semnele la încheietura mîinii.

MINISTRUL: Ce-au raportat agenții, Dieguito?

DIEGUITO: Ei bine, exact ce am spus adineaori Excelenței Voastre.

MAX: E o minciună! Am fost arestat din pricina samavolniciei unui soldat roman, pe care l-am întrebât cu naivitate dacă știe cele patru dialecte grecești.

MINISTRUL: Să fii sincer, mie întrebarea mi se pare cam nelalocul ei! Să presupui că un soldat — fie el și roman — posedă cunoștințe umaniste atît de întinse!

MAX: De fapt, era locotenent.

MINISTRUL: Chiar general să fi fost! Ai și tu partea ta de vină. Ai rămas tot cu capul în nori, cum te știam! Pentru tine, anii stau pe loc! Vai, de-ai ști cît te invidiez pentru veșnica ta bună dispoziție!

MAX: Pentru mine e tot timpul noapte. Cîrînd se împlinește un an de cînd am orbit. Eu dictez, iar nevastă-mea scrie, dar e un calvar!

MINISTRUL: Nevastă-ta e franțuzoaică?

MAX: Pîinea lui Dumnezeu, numai că scrie spaniola cu o ortografie absolut infernală. Trebuie să-i dictez literă cu literă. Imi fug din cap ideile. Un chin! Dacă aș avea ce mîncă, zău că nu mi-ar păsa prea mult că sînt orb. De fapt, orbii pătrund mai bine înțelesul lucrurilor din jur, ochii nu fac decît să te înșele și să te amăgească. Rămîi cu bine, Paco! la act că n-am venit să-ți cer nici o favoare. Max Estrella nu e un milog, cum crezi tu!

MINISTRUL: Max, așteaptă, nu pleca. Dacă tot ai venit, hai să stăm de vorbă. Tu mă faci să retrăiesc o întregă epocă din viața mea, poate cea mai fericită. Ce departe e totul acum! Eram colegi. Tu locuiai pe strada Amintirii. Aveai o soră. De care eu eram îndrăgostit în taină. Pentru ea scriam versurile pe care le scriam.

MAX: Strada Amintirii,

Elena cochetă,

copila brunetă

zărîtă la geam!

Strada Amintirii,

plînset de gitară,
și a lunii scară
prinsă la al-ei geam.

MINISTRUL: Ce memorie, domnule! M-ai lăsat cu gura căscată! Ce-a devenit sora ta?

MAX: S-a călugărit.

MINISTRUL: Și frate-tău, Alex?

MAX: A murit!

MINISTRUL: Și ceilalți? Erați o droaie!

MAX: Cred că s-au dus cu toții.

MINISTRUL: Nu te-ai schimbat deloc!... Max, n-aș vrea să te jignesc, știu că ești de mîndru, dar, cît o să fiu eu în postul ăsta, îți pot asigura un venit.

MAX: Mulțumesc!

MINISTRUL: Primești?

MAX: N-am încotro!

MINISTRUL: Dieguito, ia notă chiar acum! Adresa, Max!

MAX: Tinere, pregătește-te să scrii o poliloghie întreagă. Strada Bastardillos, numărul 23 bis, scara interioară, mansarda B. *Nota bene:* Dacă vă trebuie cumva un fir ca să nu vă pierdeți în acest labirint, ferți-vă de a-l cere portăresei. Mușcă!

MINISTRUL: Dacă-ai ști cum te învidiez că nu ți-ai pierdut umorul!

MAX: Toată lumea e a mea, viața îmi surîde, sînt un om fără griji!

MINISTRUL: Să mor dacă nu te învidiez!

MAX: Paco, nu fi neghiob!

MINISTRUL: Max, în fiecare lună ai să primești acasă ofranda mea. Acum rămii cu bine! Vino să te strîng la piept!

MAX: Pofim un deget, și ține-ți firea! Ce-s izmenelile astea?

MINISTRUL: Adio, genule, întruchipare a Dezordinii universale!

MAX: Îți atrag din nou atenția că am venit să cer satisfacție pentru demnitatea mea rănită și o pedeapsă exemplară pentru canalii de care ți-am vorbit. Or, constat că nu mi-a fost îndeplinită nici una din aceste două doleanțe și-n schimb îmi dai bani, iar eu ți primesc, fiindcă și eu sînt o canalie. Pesemne că n-aveam dreptul să părăsesc lumea asta fără să fi atins și eu măcar o dată fundul șanțului unde colcăie reptilele. Dacă mă gîndesc bine, am cîștigat pe merit îmbrățișarea Excelenței Voastre!

Max Estrella, cu brațele deschise în cruce, cu capul îndîlțat, cu ochii ficși și tragici în oarba lor seninditate împăcată, face cîțiva pași înainte, ca un spectru. Excelența Sa, burtos, măscurit, cu hălci de grăsime atîrnîndu-i, îi răspunde cu un elan de actor de modă veche din melodrama franceză de altădată. Cei doi se îmbrățișează. Cînd se desprind, Excelenței Sale îi tremură o lacrimă pe pleoape. Îi strînge mîna boemului, strecurîndu-i cu de-a sila cîteva bancnote.

MINISTRUL: Adio! Adio! Crede-mă că n-am să uit niciodată clipa așta.

MAX: Adio, Paco! Îți mulțumesc în numele a două biete femei!

Excelența Sa apasă pe butonul soneriei. Apare APRODUL, cu ochii clîrpiți de somn. MÁXIM ESTRELLA, pipăind cu bastonul, se duce drept în fundul camerei, unde e un balcon.

MINISTRUL: Fernández, însoțește-l pe domnul pînă jos și urcă-l într-o mașină.

MAX: Sînt sigur că mă așteaptă în fața ușii cîinele meu.

APRODUL: Ba v-așteaptă în antecameră un domn mai în vîrstă.

MAX: Don Latino de Hispalis: el e cîinele meu.

Aprodul îl ia de mîncă pe boem. Cu un aer stîngaci, îl scoate din birou și, pe

furis, maimuțărește mimica Excelenței Sale. Mimica aceea răsuflată de actor melodramatic în marea scenă a reînălțării.

MINISTRUL: Dragă Dieguito, ai văzut cu ochii tăi un om căruia i-a lipsit în viață voința. Avea totul: prestanță, spirit, talent oratoric. Conversația lui scinteia în mii de culori, ca flăcările deasupra unui pahar cu puncte.

DIEGUITO: Ce imagine frumoasă!

MINISTRUL: Nu-ncape îndoială că promitea cel mai mult dintre toți cei din generația noastră.

DIEGUITO: Și acum, uite-te la el, mergînd pe șapte cărări, duhnind a rachiu și salutîndu-le în franțuzește pe toate codoașele!

MINISTRUL: Douăzeci de ani! O viață de om! Și, deodată, reapare acest spectru al boemei! Eu m-am salvat la timp, renunțînd la plăcerea de a scrie versuri. Dieguito, tu nu înțelegi o iotă din toate astea, fiindcă tu nu te-ai născut poet!

DIEGUITO: Bat în lemn! M-a ferit Sfîntul!

MINISTRUL: Ehei, Dieguito draguțule, tu n-ai să știi niciodată ce sînt iluziile, cum e viața de boem! Tu te-ai născut instituționalist, nu ești un renegat, ajuns aici din lumea viselor și a himerelor. Pe cînd eu, da!

DIEGUITO: Vă pare rău, don Francisco?

MINISTRUL: Mă tem că da.

DIEGUITO: Doar n-o să-mi spuneți că Excelența Sa domnul Ministru de Interne ar lua bucuros locul poetului Max Stea Nenorocoasă?

MINISTRUL: Ia te uită! Domnul magistrat Don Diego del Corral și-a pus roba și toca și a început interogatoriul! Vă rog să suspendați o clipă ședința și să vă gîndiți, mai bine, cum o să justificăm pesetele pe care i le-am promis lui Max Estrella!

DIEGUITO: Simplu! Le luăm din fondurile secrete alocate Poliției.

MINISTRUL: Ești mare!

Excelența Sa se-nfundă într-un jilt în fața șemineului care proiectează pe covor o lumină caldă și tremurătoare. Aprinde o țigară de foi și cere «Gazeta». Își pune ochelarii pe nas, răsfoiește ziarul, apoi își face din el un coif, și-l pune pe cap și adoarme.

În românește de ANDREI IONESCU

NOTE

¹ Alvaro de Figueroa y Torres, conde de Romanones (1863—1951), politician liberal și scriitor, de mai multe ori președinte al guvernului. A înstaurat, între altele, instrucțiunea primară pe cheltuiala statului și căsătoria civilă. A proclamat starea de război contra Barcelonei în timpul grevei generale din 1919. De mai multe ori președinte al Ateneului din Madrid. A fost unul din cei mai bogați oameni din Spania.

² Rubén Darío, *Homenaje a Verlaine*.

³ Antonio Maura (1853—1925): Juristconsult și politician, șeful Partidului Conservator, de mai multe ori Președinte al Guvernului. Sosește la Madrid în 1868, în plină revoluție (momentul abdicării reginei Isabel II). La început se orientează spre liberali, apoi, după un celebru discurs în care declară că «revoluția trebuie făcută de sus în jos», trece la conservatori. Ales academician, ține discursuri de recepție cu tema «Arta oratorică — gen literar».

⁴ Este vorba de Benito Pérez Galdós (1843—1920) — supranumit, de adversarii săi, în bașcăcură Don Benito el Garbancero. Romancier spaniol de talia lui Dickens și a lui Balzac, autor al Episoadelor naționale (46 de volume) și al altor romane realiste celebre, ca *Doña Perfecta*, *Fortunata* și

Jacinta etc. A scris și piese de teatru. Face politică liberală și este ales deputat. Se bucură de celebritate chiar din timpul vieții, ridicându-i-se o statuie, dar moare orb și părăsit de toși, în mizerie.

⁹ Sergentul Francisco Basallo Becerra este unul dintre eroii bătăliei de la Annual (1921), din Maroc (Rif), în care Spania a pierdut 12.000 de oameni. În urma acestei înfringeri, s-a proclamat mobilizarea generală, căreia mulți catalani (între care și muncitorul din piesa de față) au refuzat să i se supună.

¹⁰ Piticul de la Han este un personaj « folcloric », care amenință în dreapta și în stînga, fără a-și

duce însă vorbele la îndeplinire. Se pare însă că Valle-Inclán îl identifică, în piesă, cu generalul Valeriano Weyler, aflat în timpul acela la Mallorca, de unde făcea declarații politice ameninștoare. Alonso Zamora Vicente își sprijină această opinie pe o caricatură a epocii, în care acest personaj apare în postura « Piticului de la Han ».

¹¹ Mariano de Cavia (1855—1919), faimos jurnalist spaniol, fondatorul cotidianului A.B.C.

¹² Numele apostolului Pavel, înainte de convertire.

¹³ La leyenda negra este numele cu care strălătimea se referă la atrocitățile comise de spanioli la cucerirea Americii. Mulți intelectuali spanioli au protestat împotriva ei, încercînd să dovedească faptul că nu este întemeiată.

¹⁴ Aluzie la așa-numita « ley de fugas », în vigoare prin anii '20 în Catalonia, și care — sub pretextul combaterii terorismului — prevedea provocarea sau simularea unei evadări a prizonierilor, pentru a-i putea executa mai ușor.

¹⁵ Rubén Darío (1867—1916): poet nicaraguez, considerat șeful școlii moderniste — acea « mare mișcare de entuziasm și libertate către Frumusețe », cum a definit-o J. R. Jimenez — care ia naștere în America Latină și influențează puternic literatura spaniolă peninsulară. Metis de origine, R. D. vine în Spania în 1892, cu prilejul sărbătoririi cvadricentenarului descoperirii Americii. În 1900 se instalează la Paris, unde este influențat de literatura parnasiană. Mare călător, mare băutor (cînd era beat, se spunea că are la pederosa — adică « vină, forță, inspirație »), este o figură celebră a boemei literare din acei ani. Mare prieten cu Ramón del Valle-Inclán. A jucat un rol foarte important în reînnoirea expresiei poetice de limbă spaniolă în secolul nostru.

¹⁶ Francisco Silvela (1845—1905): Politician conservator și orator celebru pentru stilul său lapidar. I se spunea « cavalierul cu pumnalul florentin », la parte la reprimarea revoltei anarhiste din Barcelona în 1891, în timpul lui Cánova. A fost Membru al Academiei.

¹⁷ Bética este numele roman al Andaluziei, iar Hispalis, numele orașului Sevilla.

¹⁸ Miguel de Unamuno (1864—1936): Poet, dramaturg și eseist, este socotit șeful « generației de la 1898 ». Printre lucrările sale mai celebre, sînt de amintit *Sentimental tragic al vieții*, *Viața lui Don Quijote și Sancho*, *Negura* etc. Rector al Universității din Salamanca. Deportat în insulele Fuerteventura în 1924, sub dictatura lui Primo de Rivera, apoi exilat la Paris, în 1930, moare la Salamanca imediat după izbucnirea războiului civil.

¹⁹ Manuel García Prieto, marchiz de Alhucemas (1859—1938): Politician liberal, creează coloniile penitenciare, școala de criminologie, reorganizează Tribunalul suprem. Semnează în 1911 tratatul hispano-marocan și negociază cu Franța în problema Marocului. De mai multe ori, Președinte al Consiliului de Miniștri. Ironia lui Valle-Inclán vizează incapacitatea lui, în 1917 și 1918, de a găsi soluții viabile problemei catalane și mișcărilor din acea zonă.

²⁰ Isabel II (1830—1904): Fiica lui Fernando al VII-lea și a Mariei Cristina de Napoli. La izbucnirea revoluției din 1868, a abdicat și a fost nevoită să fugă în Franța, unde a trăit în exil pînă la moarte.

²¹ Aluzie, prin antinomie, la faimosul strigăt de luptă al spaniolilor contra maurilor, *Santiago y tierra España* (« Sfinte Iacob, înclide Spania »).

²² Mariano Benlliure (1866—1947): celebru sculptor valencian, autorul monumentului lui Castelar, de la Madrid, și faimos pentru efigiile sale la procesiunile religioase (*pasos*). Foarte disprețuit de modernști, care îl considerau « un pompier » făcîtor de kitsch-uri. La aceasta se referă Valle-Inclán cînd reproduce strigătul vînzătorilor ambulanși — majoritatea italieni — de statuete de ghips, foarte răsplindite în acea epocă în Spania: *santi, boni, barati*!

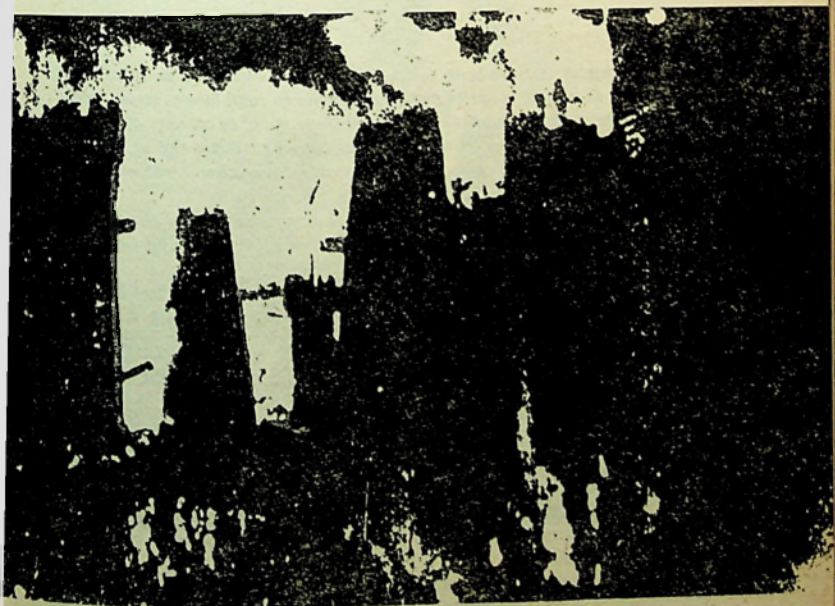
²³ Juan Antonio Cavestany (1861—1924): Scriitor și dramaturg, foarte atacat și el de modernști. Orator și politician, ales deputat al partidului conservator.

²⁴ Ateneul din Madrid (*Ateneo científico, literario y artístico*) a fost fondat în 1820—1823 de către Societatea Economică. Este un fel de club literar, dotat cu sală de conferințe, bibliotecă etc. Ca loc de întâlnire al scriitorilor epocii, a jucat un rol important în istoria literaturii spaniole, mai ales la sfîrșitul secolului trecut și începutul celui actual. Valle-Inclán i-a fost președinte timp de cîțiva ani.

Arde Babilonul, secvență din filmul *Intoleranță* ▶

VALOAREA SOCIALĂ
A UNEI OPERE DE PIONIERAT

DAVID WARK GRIFFITH



« Un film pentru posteritate, pentru adevăr, pentru frumusețe. »

D. W. GRIFFITH

Multă vreme s-a manifestat în cinematografie o tendință de a alege teme menite să cuprindă o suprafață extraordinar de vastă, atât în spațiu, cât și în timp. Cităm, ca exemplu, filmul american *Intolerance*. Tema lui poate fi formulată astfel: « În toate timpurile și la toate popoarele, din cele mai îndepărtate vremuri și pînă în zilele noastre, a dominat printre oameni intolanța, iar intolanța are drept consecință crima ».

VSEVOLOD PUDOVKIN

Nu-mi mai amintesc cine vorbește cu cine în secvențele americane pe străzile din *Intolerance*. Dar nu voi uita niciodată masca trecătorului cu nasul lung și ascuțit, răsărind din furca ochelarilor, cu barba atîrnînd, cu mîinile la spate, cu un mers de maniac. Trecerea lui întrerupe momentul cel mai patetic al convorbirii dintre tînărul și tînăra săracă. De ei aproape că nu-mi amintesc nimic dar pe acest trecător îl văd viu în fața mea, deși s-au scurs douăzeci de ani de cînd am văzut filmul. . .

Acest domeniu, această metodă, acest principiu de construcție nu erau altceva decît montajul, a cărui naștere va rămîne legată pentru totdeauna de numele lui Griffith și la care aceasta a ajuns prin procedeul acțiunilor paralele. . . .

El a creat totul, a inventat totul. Nu există cineast pe lume care să nu-i datoreze ceva. Partea cea mai bună a cinematografului sovietic a ieșit din *Intolerance*. Cît despre mine, îi datorez totul.

SERGHEI EISENSTEIN

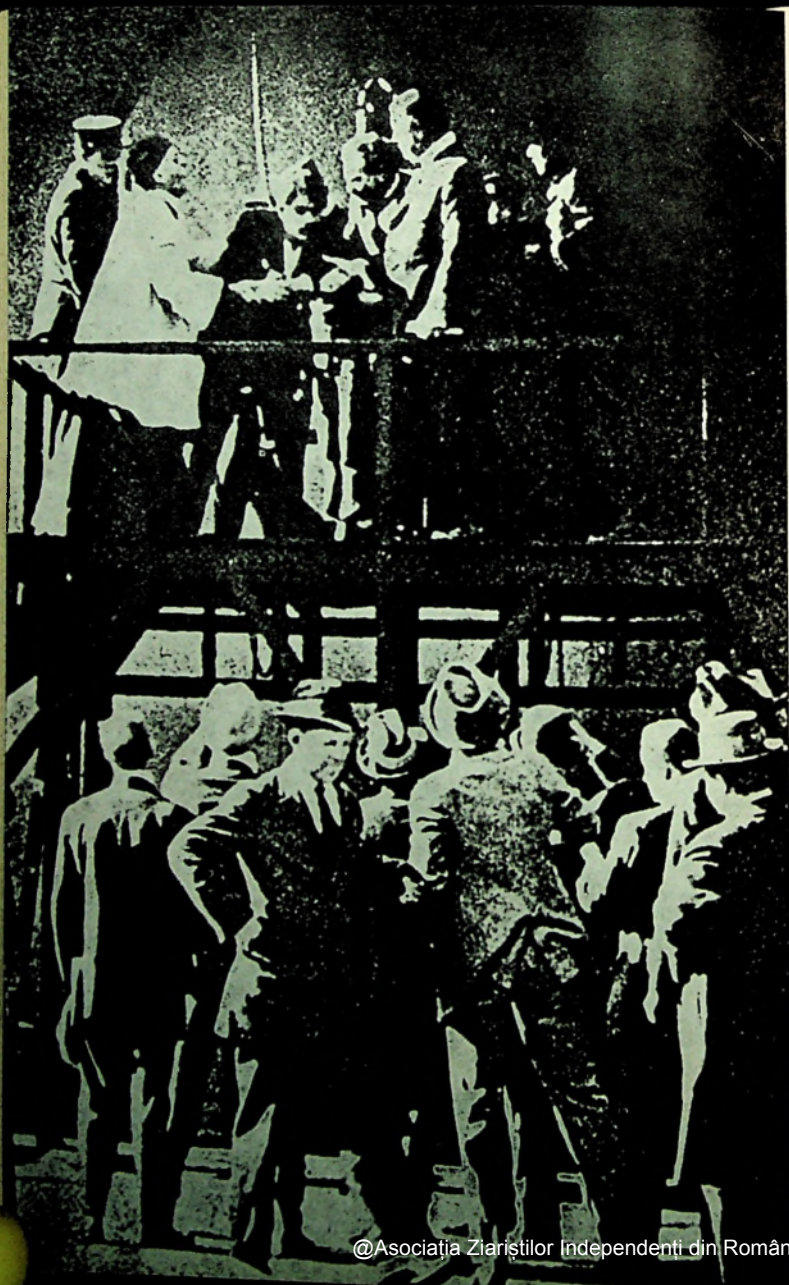
Ceea ce a reușit el, nu realizase nimeni mai înainte. Cînd te apleci atent asupra operei sale, ai impresia că asistezi la geneza cîntului ori la prima folosire conștientă a pîrghiei sau a roții, că ești martor la apariția, organizarea și începuturile limbajului, la nașterea unei arte.

JAMES AGEE

Cel mai ambițios film din câte s-au realizat vreodată
FRANCESCO PASINETTI



Charles Dance îl întrușipează pe DAVID WARK GRIFFITH,
în filmul *Goodmorning Babilonia*, al fraților Taviani



Momentul culminant — al spânzurătorii — din *Intoleranță*, episodul modern *Mama și Legea*; în centru ROBERT HARRON (Băiatul)

Un «studiu» pregătit al mediului din *Mama și Legea*: LILIAN și DOROTHY GISH, în filmul *Mușchetarii din Ulița Porcului* (1912)





« KING » DAVID

Istoria cinematografului se rescrie în fiecare zi. Ea nu s-ar putea satisface cu aproximații și fade repetiții. Ea implică o reajustare tot mai fermă, un ecleraj variabil la infinit. Cel puțin cînd e vorba despre opere durabile: aceea a lui Griffith, prin excelență (...) Griffith, visător incorigibil, pus la hibernare de către pontifi auguști, dar pe care azi îl redescoperim, vrăjiți. Griffith, contemporanul nostru.

Handicapul său major: a fi făcut să vibreze totdeauna, oricare ar fi subiectul, coarda melodramatică: a fi crezut în poveștile sale, mici sau mari, în loc să se fi detașat de ele prin pirueta satirei ori a cinismului; a nu fi tăiat cinema-ul de rădăcinile lui populare.

... Dacă există o operă la adăpost de ravagiile timpului, e desigur aceasta.

CLAUDE BEYLIE

Vitalitatea unui mare „om de spectacol”

La șapte decenii de la premiera filmului *Intolerance* — vineri, 5 septembrie 1916, în sala « Liberty Theatre » din New York —, personalitatea puternică, masivă a lui David Wark Griffith (n. 22 ianuarie 1875, m. 23 iulie 1948) îngăduie, credem, desprinderea unei singure virtuți de nimeni contestate: o incomparabilă vitalitate. Dincolo de aceasta, se cere instituirea unei ordini mai riguroase în gestiunea critico-istorică a judecăților și evaluărilor cu privire la opera și la arta cinematografului american. Nu e vorba de a-i contesta creativitatea și contribuțiile aduse expresivității filmice, anvergura de pionier, ba chiar și de Părinte al cinematografului în S.U.A., Homer dar și « Cimabue și totodată Dumas fiul » al acestui cinematograf. Și dacă națiunea, recunoscătoare, i-a ridicat unui baron Von Steuben, « erou al revoluției americane », o impozantă statuie la Valley Forge, fără îndoială că Griffith merită două, una la Crestwood, în Kentucky, unde s-a născut, și alta, mai mare, la Hollywood. (Eisenstein ar fi trebuit să observe că prin contopirea lui « Crest » cu « Holly », Hollycrest, se poate ajunge la o « Creastă » sau « Culme » a lui « Holly », sub semnul căreia să stea destinul lui Griffith, de îndată ce tocmai pe asemenea invenții combinatorii își baza sovieticul teoria montajului: vezi *Montaj 1938* și speculațiile pe marginea « Cuvîntului-Portmantou ».) Se cuvine, în schimb, a aproxima cu mai multă finețe și exactitate valoarea și limitele operei lui Griffith și îndeosebi ale « filmului-chele » *Intolerance*.

S-a bătut multă monedă pe seama descoperirilor și inovațiilor tehnice propuse de Griffith, căruia i se atribuie o protocronistă supremație în « folosirea » prim-planului, a montajului alternat sau paralel (« finalurile à la Griffith »), a travelling-ului, a racursului, a plonjeului, a supraîmpreslunii, a contracției sau dilatării timpului cinematografic (*suspense-time*) și multe (toate) altele. În acest câmp, pentru elegantul *outsider* al criticii noastre de cinema, Romulus Rusan, Griffith este « profetul care vede atât de departe încît nimeni n-a mai putut adăuga ceva descoperirilor sale fundamentale »; iar titlul însemnării encomlastice e pur și simplu *Geniul*. După care criticul își face argumentarea mai rafinată: « Bineînțeles, tehnica ulterioară a perfecționat — uneori pînă la o rotunjime excesivă — ideile prin care Griffith voise tocmai să se dezlege de ea »; această ultimă observație rămîne, după cum se va vedea, cardinală. Dar Rusan a avut promergători mai mult decît iluștri, cel mai important fiind Eisenstein, și el un « geniu », și el plin de o extraordinară vitalitate, și el contradictoriu și paradoxal: « Nu-mi plac deloc dramele lui Griffith, cel puțin, sensul dramaturgiei sale. La el, totul se sprîjină pe concepte înapoiate. Este expresia ultimă a unei aristocrații burgheze la apogeu, care se îndreaptă spre declin. Dar este Dumnezeu-Tatăl. El a creat totul, a inventat totul. Nu există cine-

ast pe lume care să nu-i datoreze ceva. Partea cea mai bună a cinematografului sovietic a ieșit din *Intolerance*. Cit despre mine, îi datorez totul». (Azi știm mai precis că ideologia griffithiană care îi repugna lui Eisenstein era aceea a individualismului agresiv și vital al burgheziei capitaliste, într-o perioadă de intensă efervescență, în momentul cotiturii pe care avea s-o determine primul război mondial.)

Maurice Bardèche și Robert Brasillach (în *Histoire du cinéma*) îl confirmă pe Eisenstein, cu nuanțări esențiale, dobândite printr-o răsturnare a raportului: «Tot cinematograful sovietic există în *Intolerance*, formele sale, conținutul său, menirea sa. Griffith a văzut cel dintâi că cinematograful era instrumentul de expresie ideal pentru pasiunile colective, că era înainte de orice o admirabilă și redutabilă carte de istorie, falsificatoare ca și celelalte. Griffith și Eisenstein spun același lucru; dar Griffith a scris reversul revoluției căreia Eisenstein îi proslăvește măreția. Și o spun cu aceleași mijloace: amîndoi știu că un recursiu, o imagine puternică, o apropiere oratorică sunt adevăratele mijloace pentru a povesti istoria popoarelor care sunt niște mari copii creduli». Nici că se putea imagina o mai viguroasă subliniere a viziunii lui Gaiame Pintor (în *Sangue d'Europa*) despre funcția cinematografului în viața omenirii, sub unghi atît social, cît și estetic: «Și aici, capitalismul american și proletariatul rus se întâlneau în hotărîta lor voință de a pune stăpînire pe o lume încă nedescoperită, de a se servi cu încredere și cu energie de noile instrumente ale omului». Iar întîlnirea aceasta se repetă, punctual, la intervale și în domenii variate.

Istoricii și esteticienii admit, în unanimitate, că Griffith nu a inovat prea mult, că procedeele și «metodele» atribuite inventivității cineastului american fuseseră «găsite» și aplicate cu ani înainte (Porter, italienii, francezii, danezii) și mai corect ar fi să se afirme că regizorul a *impus* lumii aceste experiențe și experimente, ceea ce nu numai că nu-i știrbește meritele, ci i le amplifică, subliniind specificitatea americană a intervenției lui Griffith, fuziunea acesteia cu «energia națională», mai precis, hollywoodiană. Căci în puține ocazii își găesc o ilustrare mai pregnantă notațiile lui Gramsci din *Indivizi și națiuni*: «Poate fi, prin urmare, numit „național” individul care este o consecință a realității concrete naționale sau care inițiază o anumită fază a activității practice sau teoretice naționale. Ar mai trebui, apoi, pus în lumină faptul că o nouă descoperire, care rămîne un lucru inert, nu reprezintă efectiv o valoare: „originalitatea” constă atît în „a descoperi”, cît și în „a aprofunda”, „a dezvolta” și „a socializa”, adică a transforma în elemente de civilizație universală: și tocmai în acest domeniu se manifestă energia națională, care e colectivă, care e ansamblul raporturilor interne ale unei națiuni».

Adăstînd în dreptul acestei problematice, trebuie să arătăm că, în zelul lor de a lăuda noutatea și eficacitatea procedeelelor lui Griffith, criticii sau istoricii entuziaști nu și-au dat seama că pășesc pe terenul unei necesare și delicate disjunții. Pe cine admiră ei, în fond, pe Griffith ca regizor-artist ori pe Griffith ca regizor-tehnician? Carlo Ludovico Ragghianti s-a simțit dator să răspundă acestei întrebări încă acum o jumătate de secol.: «De ce — și pare aproape ciudat că trebuie, în acest an de grație 1940 și în cultura noastră, să insistăm asupra unor rectificări de felul acesta —, de ce să fie posibilitatea virtuală de mișcare, quasi animistă, a aparatului de luat vederi, precedentul folosirii camerei mobile de către Griffith, și să nu fie, mai degrabă, nevoia de a se exprima a lui Griffith cea care a determinat folosirea camerei mobile? Să fie, oare, posibilitatea tehnică sau materială — de conceput sau de presupus în mod abstract — răspunzătoare de imaginea atît de personală a lui Griffith? Nu cumva, oare, adevărat o fi mai curînd contrariul, cu alte cuvinte, faptul că, în concret, tocmai viziunea aceasta a determinat o atare tehnică scoasă la iveală?» Bineînțeles că nevoia de expresivitate a lui Griffith a

fost hotărîtoare, mai ales dacă ne gîndim că, încapăînindu-se să nu miște aparatul, Chaplin va continua, în paralel, să realizeze, nestingherit, capodopere. Același Ragghianti propune o sugestivă inventariere comparată a mijloacelor adoptate de cei doi cineaști, plecînd de la punctul ferm, original, al melodramei lirice: «Cameră mobilă, planuri lungi, medii și prim planuri, oblicități ale aparatului, plonjeuri, recitativ cinematografic, naturalitate nesofisticată a imaginilor: iată limbajul verdian al lui Griffith. Cameră fixă, păstrată cu obstinție în nemișcare, pantomimă a actorului stilizat, ritm dansant al aparițiilor și al figurilor, spațiu riguros determinat, reflectare interioară în spațiul cinematografic creat din elemente ale lumii înconjurătoare asumate ca participantă...: iată limbajul rossinian al lui Chaplin». În sfîrșit, polemizînd cu gustul *amateur* al criticii de cinema franceze prin Marcel Martin (*Le langage cinématographique*, tradus și în românește), Ragghianti admite că filmul poate să devină *art transfigurativ*, transfigurare artistică, inclusiv în cazul lui Griffith. Dar transfigurare artistică înseamnă «desprindere de practic, de funcțional, de rațional, de moral, și subiectivare fantastică sau lirică» (*Cinema arte figurativa*). Și tocmai o astfel de subiectivare au în vedere, la rîndul lor, Bardèche și Brasillach cînd susțin că autorul *Intoleranței* «a căutat să dea cinematografului american ceea ce îi lipsea, adică adevăr și lirism, deopotrivă». Mai mult, referîndu-se la confesiunile lui Griffith din pamfletul *The Rise and Fall of Free Speech in America*, scris întru apărarea *Nașterii unei națiuni*, unde cineastul exclamă: «Intoleranța este rădăcina tuturor cenzurilor... Intoleranța a martirizat-o pe Jeanne d'Arc... Intoleranța a distrus prima tiparniță... Intoleranța a născocit vrăjtoarele din Salem», cei doi critici francezi — de care nu e strălînă o anumită aluzie la mentalitatea «sudistă» a familiei Griffith și a lui David Wark Griffith — sunt încredințați că «istoria persecuțiilor de-a lungul timpurilor, în *Intoleranță*, nu e decît repetarea dramei zdrobirii Sudului». Parcă l-am auzi pe Visconti mărturisind: «Fiecare dintre filmele mele ascunde poate un altul: adevărul meu film, niciodată realizat, despre Visconții de Ieri și de azi...».

Ar fi greu de contestat că *Intoleranță*, «acest monstru straniu», «brulon genial» «furie a unei nebunești, dar generoase îngîmfări», a fost și rămîne «cel mai ambițios film din cîte s-au realizat vreodată» (Pasinetti), un «monument al cinematografului mut» (Sadoul), «epopee modernă fără discuție, în ciuda eșecului ei, cel mai înalt, cel mai ambițios gînd de cinema, care rămîne, nu ne îndoim, cel mai conform cu geniul cinematografului» (Bardèche și Brasillach). De la Sadoul la Pasinetti, cercetătorii sunt uluiți de cantitatea materialelor întrebunțate și de costurile producției: «96000 de dolari — socotește Sadoul — au fost cheltuiți pentru figuranți, rochia reginei a costat 7000 dolari, iar mantia aceeași, cu trenă, peste 1000. Corpului de balet i-au revenit 200000 de dolari, adică prețul unui film curent pe vremea aceea. 360000 de dolari au fost destinați locației costumelor folosite în film, care a mai înghițit și alți 300000 de dolari, contravaloarea materialelor de construcție. În total, episodul babilonian a absorbit milionul de dolari cîștigat de Griffith cu *Nașterea unei națiuni*. (...) *Patimile lui Cristos* a costat 300000 de dolari și a mobilizat 35000 de figuranți, *Sfîntul Bartolomeu* s-a mulțumit cu 25000 de dolari și cu 2500 de figuranți». Stimulat și influențat de *Cabiria* italianului Pastrone, dar mișcîndu-se mai dezînvolt și mai liber, Griffith demonstrează lumii ce înseamnă, ce trebuie să însemne o supraproducție la scară americană (*Intoleranță*, se pare, nu trebuie să însemne o supraproducție la scară americană) — producție și difuzare totuși, chiar și pentru o supraputere cinematografică — producție și difuzare (public) — cum e America: Griffith a fost silit de producători să tale din abundență,



În închisoarea din *Intoleranță* (episodul *Mama și Legea*)

reducînd întregul la 12 acte, după unii, la 14 acte, după alții (4500 m). Dar chiar și așa, « ciuntit », proiectul de apologie a toleranței, pus pe cele patru voci ale episoadelor (poveștilor) distincte, se dovedește uriaș: « Cele patru istorii ale mele se vor alterna — declară Maestrul. La început, undele lor vor fi separate, lente și calme; treptat-treptat, însă, ele se vor apropia și vor spori în repeziciune pînă la deznodămînt, unde se vor apropia și se vor contopi într-un același torent de o violentă emoție ». Lucrurile nu s-au petrecut, totuși, pe măsura intențiilor și așteptărilor lui Griffith. Roger Boussinot nu e în stare să ne convingă că la mijloc n-ar fi fost megalomania realizatorului și că « mizanscena s-a situat la înălțimea bugetului, și, ca să folosim jargonul producătorilor, „banii s-au văzut” ». Dascălul și colegul lui Boussinot, Jean Miltry, salvează doar « ritmul prodigios », după ce recunoaște că filmul e « psihologicște contestabil, naiv sub multe aspecte, ba chiar și cam primar ». « Colosalul » lui Griffith demonstrează, încă înaintea anilor '20,

că semnele cu care se umple ecranul depind și de matricea lor economică și că nu pot fi independente de ea. Edificiu faraonic al cinematografului mut, *Intoleranță* reflectă această conexiune, punind totodată în lumină, oricât de contrastante, pulsunile unei societăți în toiul exaltării proprii vitalități.

Însuși Eisenstein și însuși Pudovkin — atât de entuziasmați de unele rezolvări tehnico-regizorale — își manifestă rezerve nete față de incomensurabilitatea veleitară a temei. După Eisenstein, « cele patru episoade alese de Griffith nu pot fuziona », iar Pudovkin pune eșecul (parțial) pe seama vastității temei (model de enunț lapidar și evocator): « În toate timpurile, în toate țările (la toate popoarele), intoleranța a generat crime ». Nu poate fi cuprinsă într-o singură operă, spune Pudovkin, o temă atât de largă în timp și în spațiu, « amploarea sarcinei nu permite acestei teme să se transforme în film », și, încă o dată, ne întâmpină aici o măsură cantitativă. A trebuit să intervină, mai târziu, în 1939, pudovkinianul Umberto Barbaro pentru ca teoria și poetica filmului să găsească drumul drept spre esența fenomenului legat de « limitele temei »: « Observația lui Pudovkin, la prima vedere, pare cit se poate de judicioasă; însăși ideea de *în toate timpurile și în toate țările* nu poate fi conținută într-un metraj normal, sau chiar și într-unul excepțional, de peliculă. Dar dacă Pudovkin ar fi reflectat mai mult la nemulțumirea lăsată de acest vechi film, și-ar fi dat seama că ea derivă din lipsa de fuziune a unor episoade așa de numeroase și de îndepărtate între ele, legate doar de un fir ideologic care nu putea, totuși, să nu provoace monotonie și confuzie. Intoleranța disemina, în film, orori și crime, de la Babilon pînă la Sfîntul Bartolomeu, pînă la un modern conflict de muncă, dar nu se vedea *în toate timpurile și în toate țările*. Greșeala nu a fost, însă, cea denunțată de Pudovkin, adică excesiva amploare a temei, ci a stat în supra-abundența lipsită de armonie, ce dădea peste margini, în viziunile particulare alese spre a o întruchipa; greșeala a decurs din faptul că s-a intenționat obținerea universalității prin *cantitate*. Dacă spune « toți oamenii sînt... », sarcina unui artist nu poate fi aceea de a-i reprezenta pe toți, sau cît mai mulți cu putință, la modul voit de temă; ci aceea de a reprezenta unul singur, în omenia căruia să se dezvăluie omenia tuturor ». Soluția dictată de Barbaro e teoretică, abstractă, și presupune geniu. Dar pentru ca să se ajungă la o asemenea înțeleaptă concluzie a fost necesar să cadă întîi în eroare — spre cinstea lui — Mister Griffith, cu ambiția sa luciferică, nemăsurată, cu donquijotismul său american, cînd patetic și cînd aproape ridicol. O eroare practică, în însuși procesul de geneză al operelor, « corectată » teoretic a posteriori, cum se întîmplă totdeauna în istoria oricărei arte.

Și totuși, *perat mundus sed fiat iustitia*: piară întregul, sortit dinainte înfrîngerii, dar facă-se dreptate părților, mai exact părții. Cîci există, în *Intoleranță*, o parte, un episod, un fir narativ — unul din cele patru — care merită să fie salvat: cel « modern », *The Mother and the Law* (*Mama și Legea*). Iar din aceasta, ca într-un Incastu, părțile în care palpită autenticitatea sentimentelor, adevărul omenesc al luptei pentru viață, dincolo de melodramă rudimentară și dincolo de prostul gust (evident în onomastica personajelor, de un kentuckian dannunzianism). Nu strică să amintim că Maestrul — dar mult mai potrivit ar fi să alegem accepția de Meșter, dintre atîtea altele, ca Stăpîn, Domnișor, Dascăl etc., toate aderente « personajului » Griffith —, Meșterul, așadar, a gândit și elaborat, el însuși, ca autor, povestea Micuțel Darling și a bărbatului el nefericit, ca pe un film de sine-stătător, autonom, încă pe cînd lucra, în 1915, la montajul *Nașterii unei națiuni*. *Mama și Legea* are o sursă istorică documentară: « afacerea Strelow » și raportul federal (de inspirație willsoniană) asupra unei greve înecate în sînge de un industriaș petrochimic. Acestași-a asmuțit garda personală înarmată, « Pinkertonii » (în film, « *Thug-hii* »), împotriva muncitorilor care cereau un spor de salariu, nouăsprezece dintre

ei fiind uciși în timpul demonstrației pașnice. Atît greva, cit și cauzele ei, cit și violența ucigașilor plătiți au o prezență vie, elocventă, de o putere de denunțare lipsită de orice echivoc. E, astfel, de admis ca Sadoul să aibă dreptate atunci cînd atribuie amînarea premierei și a lansării noii opere « anumitor îndrăzneli sociale ». Griffith căutînd, apoi, să le disimuleze în împletiturile visatului poliptic ce avea să se realizeze în 1916.

Nici vorbă, *Mama și Legea* se ține singur pe picioare, dovadă că autorul l-a despărțit de celelalte trei povestiri din *Intoleranță*, l-a remontat, i-a redat autonomia și l-a proiectat independent, cu intenția de a recupera o parte din deficitul « monumentului » integral. (La fel a procedat și cu *Căderea Babilonului*, dar fără succes.) *Mama și Legea* este filonul care a întrunit consensul criticii de pretutindeni, entuziasmîndu-i — de data aceasta, și prin conținut — pe sovieticii Kuleșov, Eisenstein, Pudovkin, în 1919; prin expresivitate, cu precădere, pe francezii Gance, Bardèche și Brasillach, pe italienii Pasinetti și Barbaro, pe americanul Lewis Jacobs, pe germanii Lang și Murnau, și pe atîția alții. Sadoul scrie că « *Mama și Legea* e operă de mare forță », iar Pasinetti — probînd, implicit, că economicul nu poate nicidecum și nicidecît copleși (sau substitui) esteticul, poeticul — scoate în evidență faptul că « al patrulea episod, o dramă contemporană, era, față de celelalte, sărac, umil, dar cu atît mai uman și mai cuceritor. Nici un artificiu de mașinărie teatrală în relatarea acestei întîmplări, ci numai un simț ascuțit al narațiunii vizuale, de fapt al cinematografului . . . ». Bardèche și colaboratorul său decupează două secvențe și, în numele lor, exaltă creativitatea spontană a lui Griffith, pe care îl absolvă de multe alte păcate: « . . . fără ca autorul s-o fi vrut, contrastul dintre automobilul răpciugos și anxietatea apăsătoare a femeii devine un prodigios element dramatic. Iar noi îl regăsim pe Griffith înrudit cu Goya atunci cînd, într-o imagine percutantă, trei călăi nemișcați taie cu trei cuțite, ca Părcele, sforile care vor deschide trapa de sub picioarele spînzuratului. Pentru această stampă admirabilă, am ierta totul *Intoleranței* ». Pudovkin laudă montajul griffithian, mai mult eficace — după el — decît artistic, « în sensul că a considerat montajul drept mijloc de a pasiona publicul și de a garanta astfel succesul filmelor sale »; laudă, de asemenea, « celebra formulă a lui Griffith, care sfătuiește ca spectatorul să fie făcut să ridă, să fie făcut să plîngă, să fie făcut să aștepte », și se oprește în dreptul opțiunii expresive din secvența procesului, unde nu apare figura întregă a protagonistei, Mae Marsh, ci numai chipul și mîinile ei, care se frămîntă: « Cînd Griffith, în scena tribunalului, a filmat mîinile lui Mac Marsh, probabil că actrița a plîns cu adevărat, cuprînsă de emoția scenei interpretate; dar, din jocul ei, regizorul a socotit oportun să filmeze doar mîinile ». Și încă o observație prețioasă a lui Pudovkin privește tipul feminin cu totul aparte, în filmele lui Griffith, patetic lipsit de apărare și în același timp eroic: « E foarte interesant să se vadă, în filmele sale, diferite femei exprimînd aceeași stare emotivă cu aceleași mijloace exterioare. Amintim cum plînge Mae Marsh în tribunalul din *Intolerance* ». Pudovkin nu avea cum să știe, în 1926, că acest argument va deveni pandantul demonstrației lui Eisenstein (*Montaj 1938*) relativă la descendența lui Griffith din opera literară a lui Dickens (eseul lui Eisenstein se intitulează *Dickens, Griffith și Noi*): « Chemați douăzeci de ilustratori ai operei lui Dickens, cereți-le să facă portretele lui Pickwick și Cooperfield, desenele lor vor fi toate asemănătoare între ele . . . Dickens reprezenta totul cu atîta precizie, cu atîtea amănunte, încît nu ne mai rămîne decît să ne supunem hipnozei sale ».

Astfel, cercul se închide. Maestrul Maestrului David Wark a fost Charles Dickens, cu « cealnicul începutu să cînte » din *Greierile căminului*. De la Dickens s-ar



Semnarea actului de constituire a legendarei casei producătoare *United Artists*: primul din stînga D. W. GRIFFITH, alături de MARY PICKFORD și CHARLIE CHAPLIN

trage și prim planul, și montajul alternat sau paralel, și calitatea emoțională a povestirii, căci «spontaneitatea infantilă a mînuirii narațiunii e la fel de tipică pentru Dickens și pentru cinematograful american, care știe să utilizeze cu o finețe uimitoare, întru obținerea efectelor sale, trăsăturile infantile ale propriului auditoriu». Totuși nu e tocmai adevărat că Griffith a prevăzut, a prefigurat totul. Griffith a fost un credincios flu al epocii sale, și numai al acesteia, neizbutind să supraviețuiască, în calitate de regizor-artist, etapelor imediat succesive, apariției sonorului în primul rînd, omîțind că Dickens nu a fost doar «un geniu al văzului», cum îl con-

sidera Stefan Zweig, ci și unul al auzului: « La Dickens, imaginea vizuală, imaginea auditivă sunt inseparabile — notează Eisenstein. — Filosoful și scriitorul englez George Henry Lewis (într-un articol din 1872) relatează că Dickens povestea cum aude deslușit fiecare cuvânt rostit de personajele sale ».

Dar nu doar dimensiunea « auditivului » era mai mult ori mai puțin carentă a Griffith. Limitele Meșterului — ne comunică Richard Schickel, criticul lui « Time » în cea mai recentă biografie dedicată cineastului: *D. W. Griffith: An American Life* (1984) — alcătuiesc un singur tot dimpreună cu marile sale merite. În orice caz, însă, nu poate fi acceptat clișeu după care Griffith ar fi fost « un vizionar erolc, trădat și distrus de o industrie grosolană și insensibilă, uitat la bătrânețe de un public prea volubil ». Dimpotrivă, Griffith e cel care s-a lăsat atras și amăgit de demonul spectaculosului, de pofta unei grandori fără margini. Și cu cât au crescut în el ambiția și megalomania, cu cât s-a fortificat credința în propriul său talent, cu atât cineastul s-a îndepărtat de izvoarele genuine ale artei sale: « Narator și moralist a fost, fără îndoială, dar nu putem să nu observăm că, adeseori, tocmai când a ținut cu tot dinadinsul spre poetic, inspirația îi slăbește și tocmai când a căutat, ca intelectual, să înalțe castele de nisip pe ceea ce îi atrăgea atenția, devine mai pompos literar și retoric ». De altfel, reia Schickel, « în timp ce cinematograful devenea mai avansat din punct de vedere intelectual, mai capabil să se ocupe cu finețe de idei sau, cel puțin, de viziuni asupra naturii umane fin elaborate, cinematograful lui Griffith a început să apară insuficient de bogat în valori, esența sa melodramatică s-a expus, fără văluri, vederii tuturor ». Astfel că, destul de repede, Griffith a început să fie judecat ca fiind de « stil vechi » și depășit.

Mitul unui Griffith creator absolut și definitiv prinde, așadar, rugină, iar operei i se caută un loc mai apropiat de valoarea reală. E greu de spus dacă « King » David a fost un geniu. El a avut, poate, geniu, ceea ce nu e același lucru, și cu siguranță a avut un mare talent și o imensă voință de a face, cu cinstea unui cineast sensibil la frământările și durerile timpului și ale națiunii. Între a fi « artist » și « predicator eficient », între poezie și tehnică, lui Griffith i-a fost dat să fie un prestigios « om de spectacol », poate cel dintâi « om de spectacol » al cinematografului universal, așa cum înțelegem astăzi o asemenea calitate. Și cu toate că a aderat la exterioritatea spectaculară a unor mizanscene fastuoase, cu un deschis scop industrial, a avut generozitatea de a da acestui scop un dublu sens, cum stabilea Pasinetti: acela de a câștiga bani și acela de a-l pierde (Coppola îi este, desigur, nepotul întru aventură).

Și la *Intoleranță*, ca și la nenumărate filme dintre cele două sute realizate de Griffith, în final, după un încordat timp de așteptare, copiii din sală, dar nu numai ei, strigau: « Vin ai noștri ! » Într-adevăr, această nevoie de « vin ai noștri », de un cuvânt de ordine al succesului — în ultimă instanță, e legată de bravura îndemnatului, energicului Artizan. Dar mai există, de fapt, o ultimă instanță? Și-apoi, presupunând că ar mai veni, cine sunt, astăzi, « ai noștri »? Cinematografic judecând, firește. Hollywoodul are nevoie și-acum de tot atîta adevăr și de tot atît lirism, de cât avea nevoie înainte de premiera *Intoleranței*...

MAEMARSH, Tinăra mamă din episodul *Mama și Legea*



Totul se luminează, după opinia noastră, dacă privești Intoleranță, înainte de orice, ca un poem, apropiat în conținut și formă de marile avântări romantice ale unui alt Whitman — de la care împrumută explicit leitmotivul femeii lângă leagăn]. . .]

În jurul nucleului realist și melodramatic (episodul modern, intitulat Mama și Legea) se înalță, ca tot atâtea metafore proliferante, sau ca volet-urile unui imens triptic, spectrele puritanismului (noaptea Sfântului Bartholomeu), decadenței (Babylonul) și ale in justiției supreme (Crucificarea), trei plăgi în coasta umanității, pe care se cuvine, după Griffith, să le înlăturăm pentru totdeauna, mai ales în contextul unei națiuni moderne unde ar avea ușor tendința să se redeschidă. Evocarea combinată a acestor suplicii pilduitoare, a acestei suferințe la scară cosmică, nu evită un anume masochism. La porțile templului el plasează o emoționantă vestală, tînără mamă legănîndu-și pruncul, ea-însăși sub amenințarea Parcelor, fragilă și sublimă barieră ridicată împotriva nebuliei sanguinare a lumii.

CLAUDE BEYLIE



MIRIAM COOPER, Abandonata din episodul *Mama și Legea*

Interpretele lui Griffith: DOROTHY și LILIAN GISH ▶





Mama (MAE MARSH) din *Mama și Legea*

DAVID WARK GRIFFITH

INTOLERANȚĂ

Descriere plan cu plan, text stabilit de
PIERRE BAUDRY

Generic

INTOLERANCE, *Love's Struggle Throughout the Ages* (Lupta dragostei prin veacuri) — într-un prolog și 2 acte — Scenariu și realizare DAVID WARK GRIFFITH; asistenți regie ERIC VON STROHEIM, W.S. VAN DYKE, TOD BROWNING, JOSEPH HENNABERRY, EDWARD DILLON, GEORGE SIEGMAN; operator șef G. W. BITZER; asistent-operator KARL BROWN; scenograf și arhitect FRANK WORTMAN; muzica JOSEPH CARL BREIL și D. W. GRIFFITH. Copyright 1916; Work producing Corp. Avănpremiera la Riverside (California) la 6 august 1916; prima prezentare la «Liberty Theater» (New York), la 5 sept. 1916 — durată 3 h 40'

Distribuția episodului modern: *The Mother and the Law* (Mama și Legea) — MAE MARSH (Micașa Darling), FRED TURNER (Tatăl ei), ROBERT HARRON (Băiatul), SAM DE GRASSE (Jenkins), VERA LEWIS (Mary T. Jenkins), MARY ALDEN, PEARL ELMORE, LUCILLE BROWN, LURAY HUNTLEY, Mrs. ARTHUR MACKLEY (femeile din Liga reformei și «Înălțării omenirii»), MIRIAM COOPER (Părăsita), WALTER LORY (Mușchetarul Mahalalei), TOM WILSON (Polițistul), RALPH LEWIS (Guvernatorul), LLOYD INGRAHAM (Judecătorul), Rev. A. W. MCCLURE (părintele Farley), MAX DAVIDSON (Vecinul prietenos), MONTE BLUE (Conducătorul grevelor), MARGUERITE MARSH (Debutanta), TOD BROWNING (Proprietarul mașinii), EDWARD DILLON (Detectivul-șef), CLYDE HOPKINS (Secretarul lui Jenkins), WILLIAM BROWN (Gardianul), ALBERTA LEE (soția vecinului), LILIAN GISH — Femeia care clatină leagănul

Bobina 1

INSERT 1: Spectacolul nostru e alcătuit din patru povestiri deosebite, situate în diferite perioade ale istoriei, fiecare cu propria sa serie de personaje.

IT 2: Fiecare povestire arată cum ura și intoleranța, de-a lungul tuturor timpurilor, au luptat împotriva dragostei și a înghăduinței.

IT 3: Prin urmare, veți vedea spectacolul nostru trecînd de la una la alta dintre cele patru povestiri, pe măsură ce tema comună se desfășoară în fiecare.

IT 4: «Apariția leagănului ce se balansează la nesfîrșit».

PLAN 1 (fonsu de deschidere): plan de semi-ansamblu. O fată cu părul lung și blond face să oscileze un leagăn mare, acoperit de trandafiri; o rază largă și strălucitoare o luminează vertical; în fund, la stînga, abia întrevăzute, șed cele trei Parce. Atmosfera e cețoasă. (Colorată în albastru, (Fonsu de întunecare).

IT 5: Astăzi, ca și ieri, leagănul se balansează fără întrerupere, aducînd aceleași bucurii și necazuri.

P 2 (Gros-plan al unei cărți intitulată *Intoleranță*; cartea se deschide, în supraimpreziune, pe insertul următor:

T 6: Prima noastră povestire — extrasă din matca prezentului. Într-un oraș din vest.

Bobina 4

INSERT 109: Micuța Darling în noul mediu, unde a adus-o greva Jenkins. (Mereu aceleași visuri de iubire).

PLAN 391: Plan mediu al Fetei într-o încăpere unde totul (pereți, mobile) denotă mizerie. Șezînd, cu picioarele pe spătarul scaunului, ea cîrpește de zor niște haine.

P 392: Plan american: Fata se oprește din cusut, se ridică, se duce spre o fereastră (marginea din stînga a cadrului). În planul doi, un pat-cușcă, un soi de dulap închis cu perdele, o statueta cucernică suspendată de perete.

IT 110: O mușcată plină de fîgăduieli.

P 393: Plan apropiat al Fetei (din față), cercetîndu-și mușcata cu un aer neliniștit, apoi ea surîde, vorbește florii, prezicîndu-i că va crește mare.

P 394: Tînăra, în picioare, cu mîinile pe pervazul ferestrei, se saltă și, se uită afară.

P 395: Plan mediu al trotuarului: în stînga, un vînzător ambulant; o femeie îmbrăcată într-un taior în dungi vine, din fundul cadrului, legănîndu-și șoldurile, cu un braț în vînt, urmărită de trei bărbați foarte interesați.

P 396: Tînăra privește.

P 397: Femeia, ondulîndu-și tot mai tare șoldurile, trece prin fața bărbaților care o urmăresc și se îndreaptă spre fundul cadrului.

P 398: Plan apropiat al fetei, care surîde, plină de admirație.

IT 111: «Am să merg și eu ca ea, și poate că toată lumea mă va iubi la fel.»

P 399: Tînăra ridică un braț, în felul femeii de mai înainte, privește rezultatul, surîde, vorbește cu sine însăși, începe din nou, își apleacă fruntea cu un aer confuz, ducîndu-și pumnul la gură.

P 400: Femeia se întoarce înapoi, apoi părăsește cadrul prin față, dreapta, zîmbind și legănîndu-și șoldurile, urmată de cinci bărbați (printre care un bătrîn).

P 401: Fata se întoarce de la fereastră, pășește în plan apropiat, încercînd s-o imite pe femeia de pe stradă, revine la fereastră pășind normal. Intră (printr-o ușă din dreapta cadrului) tatăl fetei; aceasta se duce la masă și îi arată un maldăr de haine. El se duce la fereastră, cu o mîină în șold, și se așază pe marginea patului. Fata se uită la el și se îndreaptă, apoi, spre stînga.

IT 112: În același cartier, din nou. *Părăsita*.

P 402 (cașeu circular): *Părăsita*, în plan mediu, așezată la o masă în cafenea, purtând un corsaj decoltat, o căpă și pantaloni bufanți. Bea cu un aer absent. Deschidere de diafragmă: în planul doi, un grup de bărbați și femei; în dreapta (margine cadru), un bărbat lustruiește ceva cu o cârpă.

IT 113: De partea cealaltă a palierului, *Mușchetarul Mahalalei*.

P 403: Gros-plan al statuii unei femei goale în picioare, sprijinită de un copac. Panoramară verticală (în sus): deasupra statuii, pe perete, două tablouri reprezentând femei goale în poze lascive; o etajeră cu sticle de whisky și o carte cu titlul «Amorurile Lucillei».

P 404: Plan american al *Mușchetarului*, așezat, cu picioarele pe masă, privind spre fundal (un dormitor), apoi se întoarce cu fața înainte, suride și reia lectura unei cărți pe care o ține pe genunchi.

P 405: *Părăsita*, în picioare, își părăsește masa, se duce în dreapta, deschide o ușă și iese.

P 406: Plan mediu al unui coridor și al picioarelor unei scări, pe care un personaj întors cu spatele dă să urce; *Părăsita* intră printr-o ușă din stînga, traversează cadrul și iese printr-o ușă din dreapta.

P 407 (cașeu circular): Plan american al *Mușchetarului* așezat, cufundat în lectură. *Părăsita* intră pe o ușă din stînga, îi vorbește; el nu-și ridică ochii din carte.

IT 114: *Băiatul* e acum un barbar al străzii, membru al bandei *Mușchetarului*.

P 408: Plan american al *Mușchetarului*, luat dintr-un unghi foarte puțin diferit. În dreapta, *Părăsita*, în picioare, cu o floare în mînă. *Băiatul* intră pe ușa din stînga, *Mușchetarul* se ridică și se îndreaptă spre el. *Băiatul* îi dă un inel (furat), pe care celălalt îl examinează. *Părăsita* îi zîmbește *Băiatului*, care-i zîmbește la rîndul lui. *Mușchetarul* observă treaba și-l poartă pe *Băiat* să iasă, ceea ce acesta și face, zîmbind: *Părăsita* îi spune la revedere fără să-și întoarcă privirea spre el.

P 409: *Băiatul* intră prin ușa din dreapta și iese în stînga plan apropiat, trăgînd din țigară.

P 410: *Mușchetarul* pune întrebări *Părăsitei*, cu o înfățișare geloasă și încruntată. Ea se întoarce spre el și-i dă o palmă. Se îmbrățișează cu înfocare și lubricitate.

IT 115: Imitînd mersul femeii de pe stradă.

P 411: Plan mediu al intrării în imobilul unde locuiește *Micuța Darling*. Aceasta coboară scările, se uită dacă e cu adevărat singură, își leagă picioarele la nivelul genunchilor cu un fular.

P 412 (cașeu circular): Gros-plan al genunchilor fetei și al fularului pe care ea îl înnoadă.

P 413: Fața își pune o mînă în șold, își ridică brațul celălalt.

P 414 (cașeu circular): Plan apropiat al fetei, în aceeași postură: acum își aranjează părul și pălăria.

P 415: Fata încearcă să pășească, genunchii i se înnoaie, picioarele îi fug în toate direcțiile.

P 416: Fata își ajustează pana de la pălărie și zîmbește.

P 417: Fata merge înainte, legănîndu-și șoldurile (și iese din cadru prin față, dreapta).

IT 116: Stand de ziare al *Băiatului*, paravan al activităților sale reale.

Prima lor întîlnire.

P 418: Pe trotuarul unei străzi; plan american al fetei și al *Băiatului*; fata merge înainte, ondulîndu-și șoldurile. Tînărul o privește, amuzat. Dă să-i vorbească, dar un bărbat trece printre ei. Fata iese din cadru prin față, dreapta. El se uită după ea, din afara cadrului.

IT 117: *Noul umblet pare să dea roade.*

P 419: Intrarea casei lui Darling. Plan american: ea intră prin față dreapta; el o urmează, o apucă de mină, o oprește, îi vorbește. Ea îi cere să plece, arată etajul de deasupra cu un aer temător; el o reține, îi mângie încheietura mîinii. Ea are un aer deopotrivă surprins, bucuros și jenat, încearcă din nou s-o ia spre scară, arată cu degetul etajul de deasupra; el îi ia brațul cu mai multă tărie, o trage spre el.

IT 118: *«Hei, puico, ai să fii gagică mea».*

P 420: Ea încearcă din nou să plece. El o reține, o îmbrățișează. Ea își agită brațele în spatele lui. Se despart. Ea se uită în stînga (cu un aer uimit), suride: sosește Tatăl ei, coboară treptele; ea îi iese în întîmpinare; Băiatul face doi pași în dreapta; Tatăl își suflecă mîneca dreaptă cu un aer furios. Băiatul, hitru, face semn cu degetul; Tatăl încearcă să-i dea un pumn, pe care Băiatul îl evită cu ușurință, înainte de a ieși repede din cadru prin față, dreapta.

P 421: Băiatul iese din clădire luînd-o la dreapta, uitîndu-se în urma lui. În stînga, un bărbat se uită la cărțile și ziarele din stand.

P 422: Tatăl își urmărește fiica pe scări.

P 423: Băiatul, surzînd și frecîndu-și încheietura mîinii, revine în față, la standul lui cu ziare.

P 424: Plan apropiat al Fetei și al Tatălui: el o brufțuluiește, aproape că o bate, arătîndu-i (în afara cadrului), la stînga, statueta sacră:

IT 119: *«Roagă-te să fii iertată!»*

P 425: Cele două personaje se uită spre stînga, cu mîinile împreunate.

P 426 (cașeuri laterale verticale): Gros-plan al statuei: o Madonă ținînd în brațe pe pruncul Isus.

P 427: Fata se roagă; Tatăl său, îndurerat, își reazemă capul de umărul ei; Fata îi mângie capul, îl îmbărbătează.

P 428: Gros-plan al Fetei ținînd capul Tatălui ei; ea îi vorbește, își ridică ochii spre cer, suride, îi sărută fruntea. (Fondu de închidere)

P 429: Plan al leagănului.

IT 120: *Imposibilitatea de a-și găsi un nou loc de muncă atrage după sine moartea prematură a tatălui Micuței Darling.*

P 430: Plan american al Fetei, în picioare, la dreapta unui sicriu, cu brațele căzute, cu chipul îndurerat. Două luminări ard lîngă sicriu. În planul doi, abia întrevăzute în penumbră, două femei șezînd.

P 431: Plan american al Băiatului pe palier, deschizînd ușa. (În dreapta cadrului)

P 432: Băiatul intră, închide ușor ușa; Fata își ține capul aplecat înainte.

P 433 (ușor cașeu circular): Gros-plan al feței Băiatului, privind cu compasiune, pe Fată (în afara cadrului, în stînga)

P 434: Plan apropiat al Fetei, cu ochii înălțați spre cer, îndurerată.

P 435: Fata, cu privirile ațîțite în jos, întinde brațul spre sicriu, apoi cade brusc în genunchi. De lîngă ușă, Băiatul se uită. (Fondu de închidere.)

P 436: Plan general al biroului lui Jenkins: Jenkins, așezat la biroul său, singur în încăpere.

Bobina 5

P 482 (fondu de deschidere și închidere): Plan «al leagănului».

IT 136: *În străvechiul, frumosul anotimp al verii. Micuței Darling, tinerețea și timpul care trece i-au cicatrizat rana.*

P 483: Plan general al unui port și al docurilor sale. În planul doi, un vapor la chei; în plan apropiat, în amorsă, un bastiment; în stînga, așezată pe o scîndură, o pereche îmbrăcată de sărbătoare. Micuța Darling și Băiatul intră prin față-stînga și se îndepărtează în linie dreaptă în profunzimea cîmpului. Micuța Darling, mergînd, face din cînd în cînd mici salturi. (Fondu de întunecare)

IT 137: *Sfîrșitul unei zile pe « Coney Island ».*

P 484: Plan american al celor două personaje, pe palierul din locuinței fetei, îndreptîndu-se înainte-dreapta; tinerii își surîd. Fata se uită la Băiat și-i dă bună seara, arătînd că ea trebuie să se retragă. El întinde mîna; Băiatul surîde și îndreptînd un deget spre propriu-i piept:

IT 138: « *Degeaba-mi faci figura cu bună-seara: eu îmi însoțesc întotdeauna micile prietene acasă la ele.* »

P 485: Băiatul scoate o țigaretă; ea se uită la el, intră repede și încuie ușa. Surprins pentru o clipă, Băiatul își vîră țigara în buzunar și, ca amuzat, se duce la ușă.

P 486: Plan apropiat al fetei, lipită de ușă, ușor neliniștită, zicîndu-și (probabil): « Nu ».

P 487: Plan apropiat al Băiatului, de cealaltă parte a ușii, încercînd să o deschidă.

P 488: Fata, nehotărîtă, își duce mîna la obraz și cu ochii spre cer, spune:

IT 139: « *Ajutați-mă să fiu tare. Foarte tare.* »

P 489: Fata e din ce în ce mai descumpănită, mai nesigură.

P 490: Băiatul insistă în încercarea de a deschide ușa; aceasta se întredeschide ușor, dar fata, de cealaltă parte (off cadru) o închide la loc.

P 491: Fata, angoasată, explică prin ușă:

IT 140: « *Ți-am mai spus-o. Am făgăduit Doamnei Noastre și am făgăduit tatălui meu că niciun bărbat nu va intra vreodată în această încăpere.* »

P 492: Ea se reazămă de ușă, mîhnită.

P 493: În plan american, Băiatul, lîngă ușă, e furios și agită pumnul.

IT 141: « *Dacă-i așa, n-ai să mă mai vezi niciodată!* »

P 494: El se întoarce cu spatele la ușă, și se îndreaptă spre scară (închidere de diafragmă).

P 495: Fata, auzindu-l că pleacă, îl cheamă (probabil « Bobby »); apoi, tristă, își reazămă capul de ușă și începe să plîngă.

P 496: Plan apropiat al Băiatului, pe palier, ascultînd. Surîde și se întoarce.

P 497: Revine și bate la ușă.

P 498: Fata ridică fruntea și zice: « Cine e? »

P 499: Tînărul îi vorbește prin ușă.

IT 142: « *Mă gîndeam: presupune că ne căsătorim; așa aș putea să intru.* »

P 500 (= P 499)

P 501: Fata rămîne pe gînduri.

P 502: El continuă să-i vorbească prin ușă.

P 503: Fata surîde, surescitată.

IT 143: « *Eu sunt. Strînge-mă în brațe ca să-mi urezi noapte-bună și vom spune că totul s-a hotărît.* »

P 504 (= P 502)

P 505: Fata descuie ușa, se retrage, încet, neliniștită.

P 506: Băiatul întredeschide ușa.

P 507: Băiatul își vîră capul prin ușa întredeschisă. Fata rîde, se uită la el cu un aer grav. Se îmbrățișează, se sărută pe gură, cu gesturi repezi. Ea își coboară privirea, apoi surîde. El îi vorbește. Se îmbrățișează îndelung; apoi, Băiatul face un pas înapoi.

P 508: Băiatul iese cu spatele; cu ochii aproape închiși, ușa se închide la loc.
P 509: Fata suride, surescitată, ducându-și o mână la gură.

P 510: Tinărul suride, se îndepărtează de ușă și se îndreaptă spre scară cu pași hotărâți.

P 511: Fata încetează, o clipă, să mai suridă și capătă o expresie tristă. Apoi murmură (probabil): « Bobby », se reazemă de ușă, suride din nou. (Fondu de întunecare)

IT 144: Sumele enorme furnizate de Jenkins intrigantelor spre a fi distribuite după placul acestora — în « binefaceri » — fac din liga « Înălțării » puterea cea mai influentă a comunității sociale.

P 512 (cașeu circular): Plan apropiat al unei uși de sticlă cu inscripția: « Mary T. Jenkins. Foundation Fund. General Officer ». (Fondu de întunecare)

P 513 (deschidere de diafragmă): Plan general al unui amplu birou pustiu, mobilat cu o serie de mese, compartimentat, în stînga, în boxe. Fondu de înlănțuire.

P 514 (același loc, același cadraj): O mulțime de personaje evoluează în birou.

P 515: În plan mediu, Miss Jenkins, fratele ei și celelalte personaje. Se îndreaptă spre planul din față.

P 516: Miss Jenkins se așază lângă o masă, în planul din față, însoțită de alte personaje.

IT 153 (...) Comisia celei de-a 7-a circumscripții anunță că a curățat orașul.

P 546: Plan general al birourilor fundației Jenkins: trei femei dau raportul în fața șefului lor.

F 547: Plan apropiat al celor trei reformatoare; una dintre ele spune cu entuziasm:

IT 154: « Domnește cea mai perfectă liniște în... »

P 548 (cașeu circular): Plan mediu al unei ospătării pustii, aproape părăsită, cu scaunele aruncate grămadă într-un colț.

P 549 (= P 547)

P 550 (cașeu circular): Plan apropiat al « reformatoarei-șefe », care ascultă, dînd din cap a încuviințare.

P 551: Femeia zîmbește, zicînd:

IT 155: « Nu se mai dansează în... »

P 552: Plan general al sălii de dans, unde lumea mănîncă în tăcere, cuminte. Închidere parțială de diafragmă.

P 553: Plan de semi-ansamblu al sălii fundației Jenkins; cele trei reformatoare vorbesc cu superioara lor.

IT 156: « Chiar dumneavoastră ați fost cu noi, cînd am făcut o descindere... »

P 554: Plan general: exteriorul unei case: poliția face o razie; cîteva femei coboară treptele casei, sunt duse la un autocar al poliției. Una dintre ele fumează.

P 555: Plan mediu al Reformatoarelor, care supraveghează razia dintr-un balcon.

IT 157: Cînd femeile încetează să-i mai atragă pe bărbați, ele se refugiază adesea în reforme.

P 556: Gros-plan al uneia dintre reformatoare observînd razia.

P 557: Gros-plan al unei alte reformatoare.

P 558: Gros-plan al celei de a treia reformatoare cu un chip deosebit de grețos.

P 559: Gros-plan al unei reformatoare grăsuțe, privind razia cu un aer compătimitor.

P 560: Poliștii împing fetele în autocarul de patrulare.

P 561: Femeia zîmbește.

P 562: Plan mediu al balconului: cele patru femei în dreapta; în stînga, doi bărbați stau de vorbă.

P 563: Plan apropiat al celor doi bărbați; clatină capul în semn de aprobare unul către celălalt, apoi privesc spre dreapta (razia).

P 564: Gros-plan al unui bătrîn mustăcios și neras, care se uită mestecînd.

P 565 (= P 560)

IT 158: *Dar asemenea rezultate reformatoarele nu le semnaleză.*

P 566: Cei doi bărbați zîmbesc cu înțeleș.

P 567 (= P 565)

P 568: În plan american, patru bărbați instalați la o masă într-un separeu; unul dintre ei scoate o sticlă din buzunar; fereastra din stînga lor se deschide: doi polițiști înșfacă sticlele și-i amenință pe băutorii decepționați.

IT 159: *În loc să bea vin dulce și bere, fiecare își instalează propria distilerie.*

P 569: Plan mediu al unui alambic înghebat dintr-o oală, din tuburi de gaz etc.; trei bărbați se apleacă deasupra alambicului cu nerăbdare. (Fondu de înlănțuire)

P 570: Gros-plan al oalei.

P 571: Un bărbat gustă lichidul obținut și pare a se declara mulțumit.

P 572: Pe o stradă de mahala: în plan american, un grup de fete; doi bărbați vin și flirtează, apoi ies prin fața-stînga.

P 573: Plan general al unei străzi; în fund, dansează cîteva perechi. În plan apropiat, o pereche iese dintr-o casă părăsită, rîde, apoi iese din imagine prin fața-stînga. (închidere parțială de diafragmă.)

Bobina 6

IT 166: *După căsătoria lor. Băiatul, vajnic tonifiat de comprehensiunea umană a Micuței Darling, se întoarce — cu ea — pe calea cea dreaptă.*

P 574: Plan american: într-o încăpere mobilată sărăcăcios (un pat-colivie, în dreapta, ușa la mijloc, un bufet în dreapta), Băiatul și Micuța Darling. Cu pălăria în mînă, el se îndreaptă spre ușa: soția sa îl cheamă; vorbește: cu mîinile împreunate, ea îl obligă să se roage; stîngerit, o clipă, el își pune pălăria pe pat», își împreunează mîinile; ea îi îndreaptă capul și-i arată cerul. El se roagă; ea îi vorbește; el își termină rugăciunea; ea îl îmbrățișează cu pasiune, se agată de gîtul lui. Înlănțuiți, se întorc în jurul propriului ax; atîrnînd de el, Darling îl face să se clatine. Ajungînd lîngă ușa, el o lasă jos, își pune pălăria și iese. Ea îl spune la revedere și închide ușa.

P 575: Plan american: în holul clădirii, la picioarele scării, Băiatul, după ce s-a uitat în sus, iese prin fața-dreapta cu pași vioi, cu surîsul pe buze.

P 576: Micuța Darling revine în plan apropiat, dansînd și țopăind, face o săritură pe loc, veselă, dînd din mîini.

IT 161: *Băiatul îi spune șefului său că n-o să mai aibă nevoie de «artilerie», că a pus capăt vieții duse pînă acum.*

P 577: La Mușchetarul Mahalalei. În fund, ușa deschisă spre interior. În plan american, Mușchetarul, în jiletcă, și Băiatul, cu pălăria pe cap. Băiatul își arată revolverul, apoi îl azvîrle pe masa din dreapta. Mușchetarul îi pune cîteva întrebări, Băiatul îi răspunde sec și se îndreaptă spre ieșire. Mușchetarul, furios, se repede la el și-i dă un pumn în spate. Băiatul, cu o directă în bărbie, îl trimite întins pe la fotoliu. Mușchetarul se ridică și se îndreaptă spre el. Luminile se sting (fondu de întunecare). Lupta continuă pe întuneric. Lumina se reaprinde. Părăsita, în cămașă de noapte, privește din ușa camerei: Mușchetarul e doborît la pămînt, bine scărmanat. Băiatul îi spune cîteva cuvinte și iese prin ușa din stînga.

P 578: În plan mediu, palierul locuinței Mușchetarului. Băiatul iese de la Mușchetar (ușa din dreapta), își potrivește pălăria și o ia spre stînga-față.

P 579: Mușchetarul se scoală cu greutate, face un semn de amenințare cu degetul spre ușă. În fund, din ușa camerei, Părăsita îl privește.

IT 162: *Pentru a da o pildă celorlalți membri ai bandei, Mușchetarul, cu ajutorul unor găligani mai înalți decât el, declanșează un vechi scenariu, bine cunoscut.*

P 580: Plan mediu: trotuarul pe marginea căruia Băiatul își vinde ziarele la taraba sa. Trei bărbați se apropie repede de el, îl amorțesc cu o izbitură de pumn și-l târăsc sub poarta unei case.

P 581: Plan american al celor trei bărbați lovindu-l pe Băiat în gura porții. Îi viră un pistol și un portofel în buzunar.

P 582: Odaia Micuței Darling și a Băiatului. Mica Darling mătură podeaua cu sirg. Se oprește, neliniștită, și se duce să se uite pe fereastră.

P 583: Cei trei inși îl doboară pe Băiat la pământ și fug (prin stînga).

P 584: Micuța Darling, la fereastră, scoate un țipăt, aruncă mătura, se repede spre ușă (în fund, dreapta) și iese.

P 585: Un polițist vine din stînga, îl ajută pe Băiat să se ridice. Băiatul, sfîrșit, clătinîndu-se, încearcă să-i explice Polițistului ceea ce i s-a întîmplat. Polițistul îl ține de braț; în plan îndepărtat soses cîțiva «sticleți», apoi doi bărbați (doi polițiști în civil), care-l apucă pe Băiat, fiecare de cîte un braț, și încep să-l percheziționeze.

P 586: În plan mediu, intrarea casei Băiatului și a Micuței Darling. Aceasta coboară repede scările și aleargă spre ieșire.

P 587: Cei doi polițiști au găsit pistolul și portofelul. Le arată Băiatului, care, la acuzațiile lor, își strigă nevinovăția. Mica Darling vine și încearcă, în zadar, să-i urmeze și protestează: e blocată și calmată de polițistul în uniformă și de agenții în civil.

IT 163: *Casa care, uneori, e a Intoleranței.*

P 588: Plan foarte general al unei închisori și al curții acesteia. Clădirea principală e flancată de două aripi ample și dominată de un fel de foișor.

P 589: Plan general al scării ce duce la poarta principală a închisorii. Băiatul, cu spatele, escortat de doi oameni (unul în civil, celălalt în uniformă), urcă treptele.

P 590: Plan american al unui gardian de închisoare, cu un picior sprijinit de o treaptă și cu o pușcă în mînă, uitîndu-se în dreapta.

IT 164: *Obiectele furate găsite asupra Băiatului, precum și proasta sa reputație, fac din el, pentru un timp, o victimă a intoleranței.*

P 591: Plan apropiat al Băiatului cu o înfățișare resemnată și al celor doi bărbați în fața porții (metalice și cu ferestruică) a închisorii; poarta se deschide; cei doi îl apucă pe Băiat de brațe și-l silesc să intre. Poarta se închide.

IT 165: *Cuibul dragostei distrus. Micuța Darling — singură.*

P 592: Plan mediu al odăii Micuței Darling. Ea intră încet, îmbrăcată cu o jupă, o jachetă și o pălărie. Apucă mătura și, cu un gest mecanic, mătură podeaua.

P 593: Plan general al unei curți de închisoare (luînd forma unui culoar lung: la stînga, un zid mare de piatră, la dreapta, o serie de uși zăbreuite). O mulțime de pușcăriși, nemișcați sau aproape, un șir de oameni vine din față dreaptă, urmat de un bărbat în veston. Băiatul, ultimul din șir, se întoarce. Bărbatul îl împinge înainte. Șirul înaintează spre planul din fund, trecînd printre grupurile de pușcăriși...

P 594: Micuța Darling ia de pe masă o șapcă (a soțului ei), se uită la ea, o așază la loc pe masă, apoi, sprijinită în mătură, privește tristă în jos.

IT 166: *În timpul acesta, la domni Jenkins, membrii ligii «Înălțării» sărbătoresc reușita de a fi îndreptat lumea care mergea cu totul strîmb.*

P 595: Plan general al sălii de bal de la Jenkins. În plan apropiat, un grup de persoane (mai ales femei) în redingote, rochii de seară, pălării cu pene etc. con-

versează cu însuflețire și satisfacție. Miss Jenkins iese prin față-dreapta cu alte două femei.

P 596: Plan mediu al aceleași scene.

P 597: Plan « al leagănului ».

P 629: Gros-plan al unui sugar într-un leagăn.

IT 179: *Mica soțioară, devenită mamă, visează ziua când se va întoarce tota.*

P 630: Gros-plan al mâinilor unui sugar ținând un deget (al mamei sale).

P 631: Gros-plan al feței sugarului, care se uită spre stînga; el surîde.

P 632: Plan apropiat al Micuței Darling, cu părul strîns în coc, ghemuită în fața leagănului, întinzînd mîna spre copilul ei și vorbindu-i.

P 633: Plan american al sugarului în leagăn: copilașul gîngurește și ride.

P 634: Plan apropiat al mamei. Ea nu mai surîde și privește spre dreapta.

P 635: Plan apropiat al Băiatului în spatele grătiilor celulei sale, privind spre exterior.

P 636: Mama își privește din nou copilul, își scutură capul, surîde, își aranjează coafura, apucă un picior al copilului îl sărută și-l mușcă. Apoi, mama se îndreaptă spre planul doi și, așezîndu-se la masă, începe să coasă, vorbind mereu copilului.

IT 180: *Membrele ligii « Înlătării », sub pretextul că organizațiile de puericultură oficiale sunt ineficace, se răfuiesc acum cu mamele neglijente.*

P 637: Un grup de femei din liga Înlătării examinează un sugar pe care-l poartă în brațe o femeie sărmană, pe o stradă din cartierele mizeriei.

IT 181: *O răceală face ca mica noastră mamă să folosească un leac de modă veche, condamnat în public, dar adoptat, în particular, de numeroși farmaiciști și de spitale.*

P 638: Plan american al Micuței Darling, la ea acasă. Femeia strănută de mai multe ori, așază pe o mobilă hainele pe care le avea în mîini, se îndreaptă spre ușă și iese.

P 639: Plan mediu al palierului: Micuța Darling iese din locuința sa și se îndreaptă spre scări.

P 640: Femeile ligii Înlătării ies prin față-stînga, urmate de un polițist în uniformă; femeile sărace discută, intrigate.

P 641: Plan mediu al Micuței Darling și al unei bătrîne, la parter, în dreapta scării; Micuța Darling strănută, bătrîna o poartă să intre la ea.

IT 182: *Membrele ligii « Înlătării » organizează anchete. « Copil — mediu stricat — tată criminal ».*

P 642: Plan american al celor trei femei pe palierul Micuței Darling. Bat în ușă; așteaptă cîteva secunde, apoi intră.

P 643: Interiorul odăii Micuței Darling. Cele trei femei intră; una dintre ele se duce direct la leagăn, se uită, le cheamă pe celelalte, le vorbește cu încrîncenare.

P 644: Plan apropiat al copilului, surzînd.

P 645: Una dintre femei arată celorlalte, cu indignare, așternutul leagănului.

P 646: Bătrîna, din pragul ușii sale, îi întinde o sticlă Micuței Darling. Aceasta urcă scările, în timp ce lîngă bătrînică apare un moșneag (soțul ei): amîndoi se uită la Micuța Darling cum urcă treptele.

P 647: Cele trei femei; una dintre ele se îndreaptă spre ușă, care se deschide; intră Micuța Darling, care le salută cuviincios și înaintează spre planul din față. Femeia de lîngă leagăn i-l arată cu un gest sec și acuzator. Mama își privește copilul.

P 648: Copilul surîde.

P 649: Tînăra mamă surîde vizitatoarelor, le vorbește; acestea observă sticla din mîna ei:

IT 182: « Whisky I »

P 650: Una dintre femei înșfacă sticla. Micuța Darling încearcă să se explice: fără să asculte, femeia exclamă:

IT 183: « *Tare ne e teamă că nu ești o mamă cum trebuie* ».

P 651: Micuța Darling se înfurie, își agită pumnii. Ocoleşte grupul femeilor, se duce în fundul odăii de unde ia mătura în mână.

P 652: Plan american al tinerei femei, înșfăcînd mătura, furioasă, ocărîndu-le pe cele trei.

P 653: Ea le alungă pe femei, cu mătura, în direcția ușii. Acestea fug, speriate.

P 654: Plan american al palierului. Cele trei femei fug spre scară, urmărite de Micuța Darling, care încearcă să le bată cu mătura.

P 655: Holul de la parterul casei Micuței Darling. Cele trei femei izbutesc să coboare treptele; speriate și furioase, se pun de acord, apoi ies prin față-dreapta.

P 656: Micuța Darling, trăgînd mătura după ea, intră din nou în casă, după ce a dat din cap, semeață.

P 657: Tînăra femeie intră, își pune la loc mătura, dă mînioasă din cap, se duce spre leagăn.

P 658: Sugarul surîde.

P 659: Tînăra femeie își aranjează părul. I se face dintr-odată frică, îngenunchează și își ia copilul în brațe.

IT 184: *Ele redactează un raport asupra cazului.*

P 660: Plan general al biroului Fundației Jenkins; cele trei femei vorbesc cu o superioară a lor, așezată la un birou.

P 661: Plan american al celor trei femei, prezentîndu-și raportul.

P 662: Plan apropiat al femeii grăsuțe, în corset, pîrînd a protesta împotriva concluziilor lor.

P 663: Femeia discută cu celelalte trei.

IT 185: *În pofida obiecțiilor unora dintre membre, ele hotărăsc să sechestreze sugarul.*

P 664: Femeia de la birou dă ordine; celelalte se îndreaptă spre planul din fund.

Bobina 7

IT 186: *Vecinul prietenos, cu un pahar de bere.*

P 665: Plan american al unui moșneag pe palierul Micuței Darling, ținînd o sticlă de bere și sanviciuri. Tînăra femeie apare în ușă, ia cadourile vecinului, îi mulțumește. El răspunde (probabil, că-i fac bine la răceală); ea îi mulțumește din nou, el dă din cap, ea intră în casă.

P 666: În odaia Micuței Darling, aceasta, după ce închide ușa, vine în față, pune berea și sanviciurile pe masă, se așază.

P 667: Cele trei femei sosesc pe palier, se încrucișează cu moșneagul care coboară pe scări, se uită la el, intrigate. El se întoarce, agasat. Ele îl privesc cu dispreț: după un gest de silă, bătrînul coboară, uitîndu-se la ele.

Una dintre femei îl-artă cu degetul:

IT 187: « *L-ati văzut? Un BĂRBAT în vizită la ea!* »

P 668: Femeile vin în față, bat la ușa Micuței Darling, intră.

P 669: Ele intră, ea se ridică, ele vin în față. Una dintre femei spune:

IT 188: « *Avem mandat să-ți luăm copilul* ».

P 670: Una dintre femei își ține brațul întins spre Micuța Darling; aceasta, complet uluită, își arată întrebător copilul.

P 671: Plan apropiat al sugarului.

P 672: Una dintre femei ia copilul în brațe. Micuța Darling se repede și i-l ia; mișcarea o aduce aproape de ușă.

P 673: Plan apropiat al mamei ținându-și copilul în brațe, surîzându-i, îmbrățișându-l, uitându-se la femei.

P 674: Plan american al celor trei femei, cot la cot, surescitate, cerînd copilul cu gesturi cumplite.

P 675: Tînăra femeie țipă « nu », i se face frică, își strînge pruncul la piept, îngrozită, spune ceva femeilor (probabil: să iasă).

P 676: Femeile și mai surescitate.

P 677: Tînăra femeie strigă: « Nu, nu ! », își strînge și mai tare copilul la piept, își scutură capul disperată.

P 678: Plan mediu al odăii. Una dintre femei e la ușă. Micuța Darling, alergînd prin odaie, încearcă să scape de celelalte două. Una dintre ele o apucă de umeri, ea se zbate; în mișcare, izbește leagănul gol. Cealaltă femeie îi smulge copilul, prima îi deschide ușa; fuge cu copilul.

P 679: Femeia, ținînd copilul în brațe, fuge spre scară.

P 680: Lupta continuă între Micuța Darling și femeia care încearcă s-o imobilizeze cu minile la spate. Aceasta o asvîrle pe patul din dreapta. Micuța Darling se ridică și, cu gesturi dezordonate, aleargă în stînga, unde-și ține mătura. Vrea s-o lovească pe femeie, dar aceasta o dezarmează și o doboară la pămînt; apoi, iese însoțită de femeia rămasă lîngă ușă.

P 681: Cele două femei străbat repede palierul în direcția scării.

P 682: Cele două femei se întîlnesc cu cea de a treia, în josul scării, cea cu copilul în brațe; toate trei ies prin fața-dreapta.

P 683: Micuța Darling întinsă pe jos.

P 684: Gros-plan al unui braț al Micuței Darling, întinsă pe jos. Panoramară ușoară stînga-dreapta: mîna tinerei femei apucă, pe podea, un botoșel de lînă tricotată; mîna, ținînd botoșelul, se ridică o clipă, apoi cade la loc.

P 685: Fondu de întunecare.

P 686: O mască izolată, în colțul din stînga-sus al cadrului, o placă murală indicînd « The Jenkins Foundation ». Apoi: o scară cu balustradă. Cele trei femei intră din dreapta și, una după alta, urcă treptele. Prima duce copilul în brațe.

P 688: Plan general al holului de la intrarea unui spital. Pereți albi, în fund, un culoar cu un șir de uși. Persoane în halate albe, trec, minate de treburi. O infirmieră intră prin fața-stînga și se îndreaptă spre culoar. Cele trei femei intră de la dreapta, încredințează copilul infirmierei și se îndreaptă spre fund-dreapta. Infirmiera cu copilul iese prin stînga.

P 689: Plan mediu al unei săli de spital: un șir de pătucuri cu plasă. În fund, o doică și un infirmier. Infirmierul iese prin dreapta; infirmiera se duce să discute cu doica. (Fondu ușor.)

IT 190: Sperînd să-și vadă copilașul. « Poate că ele au dreptate și odorul meu e fericit, la urma urmei. »

P 690: Micuța Darling intră din dreapta. Cramponîndu-se de bordura unei trepte a scării, se uită în sus (spre intrarea spitalului).

IT 191: Bineînțeles, mamele salariate nu sunt niciodată neglijente.

P 691: Sala spitalului: în fund, o infirmieră, pe un scaun, sporovăiește cu un infirmier, în timp ce alte două infirmiere, pe o alee, se prind într-un vals.

P 692: Plan apropiat al unui sugar, într-un pătuc; copilașul se uită un pic speriat.

P 693 (= P 691)

P 694: Micuța Darling se uită pe deasupra treptelor, apoi iese din cadru prin fața-stînga, cu pași mărunți, cu chipul trist.

IT 192: O nouă distracție: să te uiți la fericirea altora.

- P 695: Plan mediu al unei grădini, în fața unei case. Micuța Darling, cu un fular pe cap, se apropie pe furiș de o fereastră.
- P 696: Gros-plan al chipului Micuței Darling ținând o mână pe pervazul ferestrei, privește interiorul casei.
- P 697: Plan mediu al unui salon. În dreapta, un bărbat citește ziarul. În stînga, o femeie se hîrjonește cu un copilăș.
- P 698: Plan american al copilășului.
- P 699: Micuța Darling suride, face gesturi cu mîna și vorbește (în direcția copilășului)
- P 700: Copilășul suride.
- P 701: Micuța Darling, în aceeași poziție, trimite bezele (copilășului), își mișcă degetele (în direcția lui), suride tandru.
- P 702: Plan «al leagănului».

.....

IT 232: În povestirea noastră modernă, Mușchetarul, căruia i se aprind călcîiele după chipuri proaspete, cîștigă încrederea micuței mame, lipsite de orice bănuială, făcînd-o să speră că-și va redobîndi copilășul.

P 906: Plan american: în holul casei în care locuiește Micuța Darling; aceasta intră prin față-dreapta. Mușchetarul, în picioare, la stînga, o oprește cu un gest, îi vorbește. Ea pare foarte interesată.

P 907: Plan american: la poarta casei (exterior): Părăsita vine din stînga și se uită înăuntru.

P 908 (= P 906)

IT 233: Gelozie.

P 909: Părăsita se uită din poartă.

P 910: Mușchetarul, aplecat asupra Micuței Darling îi vorbește cu aerul unui om de încredere.

P 911: Plan apropiat al Micuței Darling, ce pare surprinsă; ea suride și-i vorbește Mușchetarului (care e în afara cadrului).

P 912: Ea se îndreaptă spre scări. Mușchetarul o oprește și-și furișează privirea spre exterior (spre aparat).

P 913: Părăsita se trage repede înapoi și pleacă brusc prin stînga.

P 914: Mușchetarul duce un deget la gură, îi face semn Micuței Darling să păstreze taina; ea îi mulțumește, se duce spre scară, se întoarce, suride și urcă. El o privește cum urcă, se apleacă (spre a-i vedea picioarele pe sub jupon), apoi iese surizînd prin față-dreapta.

P 915: Micuța Darling, după ce a închis ușa, vine în față (plan apropiat). Înaltă ochii spre cer, surîzătoare, își împreunează miinile, murmură: « Copilășul meu ! »

P 916: Plan mediu: coridorul care duce la locuința Mușchetarului. Părăsita intră prin față-stînga și intră repede la Mușchetar.

P 917: Camera de zi a Mușchetarului. Părăsita intră repede, își scoate pălăria, își așază un fular pe umeri, apoi se așază.

IT 234: Întoarcerea Băiatului lîngă Micuța Darling.

P 918: În odaia Micuței Darling. Tînăra femeie, în picioare, în față-stînga, întoarce spatele aparatului și se uită la ușa care se deschide. Băiatul intră, face cîțiva pași privindu-și soția, rămîne nemișcat la marginea cadrului (dreapta), apoi se îndreaptă spre ea. Ea îi arată ceea ce ține în mînă: o hîrtie și un botoșel de lînă al copilășului ei. El ia botoșelul, îl cercetează, apoi se uită din nou la chipul soției sale.

P 919: Plan de ansamblu al sălii spitalului Jenkins, cu șirul de pătucuri-țarc pentru copii. În planul doi, o infirmieră citește ziarul.

P 920: Plan american al copilaşului Micuţei Darling în leagănul lui; se joacă cu propriile mâini, cu un aer oarecum angoasat.

P 921 (= P 919)

P 922: Micuţa Darling explică soţului ei (ceea ce s-a întâmplat), începe să plîngă. Băiatul şi Darling se îmbrăţişează strîns.

Bobina 10

P 1095: Plan « al leagănului ».

IT 266: Muşchetarul Mahalalei găseşte momentul oportun de-a o vizita pe mica nevastă.

P 1096: În plan american, *living-room*-ul Muşchetarului. Acesta, întors spre uşă, îşi pune pălăria; se întoarce şi se uită la Părăsita, întinsă în pat, la dreapta.

P 1097: Gros-plan al chipului Părăsitei pe pernă, femeia părăind că doarme.

P 1098: Muşchetarul se duce spre pat, se apleacă, o îmbrăţişează pe femeia care doarme, deschide cu grijă uşa şi iese.

P 1099: Plan mediu al holului de la intrare; Muşchetarul închide încet uşa (în dreapta), priveşte spre stînga.

P 1100: În plan american, Băiatul stînd la masă cu doi amici, bînd şi fumînd (în cafeneaua ce dă în coridorul Muşchetarului.)

P 1101: Muşchetarul ridică din umeri şi pleacă, surîzător.

P 1102: Plan mediu al *living-room*-ului Muşchetarului (un pic mai larg şi decalat spre dreapta faţă de P 1099). Părăsita deschide ochii, dă la o parte plapuma, se scoală, se duce la uşă, se întoarce să-şi ia pălăria şi poşeta de pe măsuta din spatele sofalei, se întoarce la uşă.

P 1103: Plan american al Muşchetarului, ieşind în stradă.

P 1104: Plan american al Muşchetarului mergînd pe stradă.

P 1105: Plan apropiat al Părăsitei, lîngă uşă, cu chipul încruntat, ţinînd în mînă poşeta şi un revolver.

P 1106: Gros-plan al mîinilor Părăsitei; cu un gest brusc vîră revolverul în poşetă.

P 1107: Ea deschide uşa.

P 1108: Părăsita închide uşa, face cîteva paşi înainte, se opreşte, se uită în stînga, îşi ia o alură dezinvoltă şi iese prin faţă-stînga, ţinîndu-şi poşeta lipită de piept.

P 1109: Plan american, holul casei Micuţei Darling, în fund, în dreapta scării, un bărbat închide o uşă şi se întoarce în faţă.

P 1111: Plan american: Muşchetarul, fumînd o ţigaretă, ajunge (din stînga) la poarta casei Micuţei Darling (exterior); aruncă o privire în urma sa şi intră.

P 1112: Bărbatul dispăre sub spirala scării. Muşchetarul intră prin faţă-dreapta, sigur pe sine, se duce spre scară, se uită din nou în urma sa şi urcă. Bărbatul iese din ascunzătoare, priveşte scara, îşi frăcă încheietura mîinii şi începe să urce.

P 1113: Muşchetarul, pe palierul etajului, înaintează în faţă-dreapta (uşa Micuţei Darling).

• P 1114: Bărbatul, după ce suie cîteva trepte, se uită în sus, apoi iese repede prin faţă-dreapta, cu un aer surprins.

P 1115: Muşchetarul — la uşa Micuţei Darling: se uită în dreapta şi-n stînga, se apleacă şi-şi pune ochiul la gaura cheii.

P 1116: Plan mediu al odăii Micuţei Darling; aceasta, cu spatele îşi sprijină un picior de un fotoliu şi-şi descaltă botina; îşi pune piciorul pe podea, să-l odihnească.

P 1117: Gros-plan al feţei Muşchetarului, care se uită prin gaura cheii; se întoarce ușor şi surde libidinos.

- P 1118: Micuța Darling, văzută din față, înaintează cu mâinile pe piept.
- P 1119: Mușchetarul se ridică, bate la ușă, se dă puțin îndărăt.
- P 1120: În plan mediu, holul casei (ceva mai lung decât la P 1112). Fărăsita intră prin față-dreapta, ajunge în dreptul scării, se oprește, apoi începe să urce.
- P 1121: Micuța Darling deschide ușa; Mușchetarul, zimbînd, o salută, ducînd mina la pălărie.
- P 1122: Părăsita, în capul scărilor, ascultă și începe să urce.
- P 1123: Mușchetarul vorbește Micuței Darling.
- IT 267: « *Intrați, vă rog, și cîduțați adresa la care se află micuțul.* »
- P 1124: Ea se întoarce în casă, surizătoare.
- P 1125: Plan american: în camera Micuței Darling. Aceasta intră, urmată de Mușchetar. Ea se duce în stînga (și caută în niște hîrtii). El închide ușa.
- P 1126: Gros-plan ai mîinii Mușchetarului, care învîrte cheia, încuie ușa.
- P 1127: Mușchetarul vîră cheia în buzunar. Tînăra femeie se întoarce spre el și-i face semn să se așeze. El înaintează spre ea.
- P 1128: Părăsita ajunge pe palier, se duce spre ușă, ținîndu-și poșeta la înălțimea pieptului. Se uită, îngrijorată, în stînga și-n dreapta.
- P 1129: Plan american al Micuței Darling, al Mușchetarului. El îi spune:
- IT 268: « *Mă cunoașteți — eu sunt în stare să vă găsesc copilașul și să vi-l aduc înapoi.* »
- P 1130: Se apleacă deasupra ei, vorbind.
- P 1131: Părăsita privește împrejur, cuprinsă de un zbucium nervos; își lipește urechea de ușă.
- P 1132: Mușchetarul îi vorbește Micuței Darling; luîndu-și o înfățișare tristă, el scoate o batistă din buzunar și își șterge ochii.
- P 1133: Plan apropiat al Părăsitei, ascultînd la ușă. Scoate revolverul din poșetă și își mușcă buzele, cu o expresie furioasă și angoasată.
- P 1134: Gros-plan al chipului Părăsitei cu expresia angoasată. Părăsita își mușcă nervos buza de jos; țîșnește sînge dintr-un colț al buzelor.
- P 1135: În plan mediu, coridorul de la intrarea în locuința Mușchetarului. Bărbatul care l-a văzut pe acesta urcînd la Micuța Darling intră prin față-stînga. Aruncă o privire spre dreapta (apartamentul Mușchetarului), apoi se îndreaptă spre ușa din stînga (cafeneaua).
- P 1136: Mușchetarul vorbește cu Micuța Darling, dîndu-și aere de confident.
- P 1137: În plan american, Băiatul și amicii așezați la o măsută în cafenea. Un piccolo ia comanda și iese prin stînga. În timp ce tînărul bărbat își soarbe repede ceașca de cafea, își ia pălăria pe care o așezase jos, se ridică, își salută prietenii și iese pe ușă (dreapta).
- P 1138: Băiatul se întîlnește cu bărbatul care-i șoptește cîteva cuvinte, și nervos, dă să plece. Băiatul îl reține, apucîndu-l de braț. Celălalt spune:
- IT 269: « *L-am văzut chiar acum pe boss urcînd la nevastă-ta.* »
- P 1139: Băiatul dă să plece în fugă; celălalt îl reține și-i cere (să nu spună nimic). Băiatul iese fugind; bărbatul privește, oarecum neliniștit, în direcția Băiatului, frecîndu-și brațul.
- P 1140: Micuța Darling îi arată Mușchetarului o hîrtie (cu adresa spitalului). El îi ia mîinile și o privește.
- P 1141: Părăsita, cu sînge la gură, cu revolverul în mînă, dă din cap cu un aer chinuit. Se sprijină pe ușă.
- P 1142: Plan mediu: Băiatul aleargă pe stradă (văzut din față).
- P 1143: Mușchetarul, strîngînd ferm mîinile Micuței Darling, încearcă s-o tîrască spre pat. Ea rezistă și dă să strige. El îi pune o mînă pe gură.

- P 1144: Părăsita, pe culoar, ascultă la ușă, clătinînd din cap.
- P 1145: Micuța Darling încearcă zadarnic să reziste strînsorii Mușchetarului.
- P 1146: Plan apropiat al celor două personaje. Mușchetarul, ținînd-o strîns pe Micuța Darling, o sărută pe gît, cu ochii ieșiți din orbite.
- P 1147: Gros-plan al chipului Părăsitei, mușcîndu-și buza, cu privirile ațintite asupra ușii.
- P 1148: Mușchetarul o mai ține pe tînăra femeie în brațe; el încetează o clipă să o sărute și îi vorbește cu brutalitate.
- P 1149: Părăsita se duce în planul din fund, la fereastra palierului. Se uită pe fereastră, apoi în direcția scării (a auzit probabil un zgomot), se așază pe pervazul ferestrei.
- P 1150: Plan american al Părăsitei: ea încalcă fereastra (văzută din exterior) și pune piciorul pe o scară de incendiu. Se ghemuiește, pentru a nu fi văzută.
- P 1151: Plan american al Băiatului: ajuns pe palier, aleargă spre ușă și bate, chemîndu-și nevasta.
- P 1152: Mușchetarul, o trage cu forța, de-a-ndărătelea, pe Micuța Darling spre pat.
- P 1153: Părăsita, pe platforma scării de incendiu, iese repede din cadru, prin stînga.
- P 1154: Plan general al casei (dinspre curte): Părăsita pleacă de pe platformă și înaintează, pas cu pas, spre stînga (spre fereastra camerei Micuței Darling) pe o cornișă strîmtă.
- P 1155: Plan american al Mușchetarului și al Micuței Darling, zbătîndu-se în mîinile acestuia, în dreapta patului.
- P 1156: Gros-plan al chipului Băiatului, care bate cu putere în ușă, strigînd.
- P 1157: Mușchetarul întoarce capul spre ușă, strigînd-o mereu pe tînăra femeie, care se zbate.
- P 1158: Părăsita, pășind pe cornișă, ajunge în dreptul camerei.
- P 1159: Plan apropiat al Părăsitei, în picioare pe cornișă, ținîndu-se cu o mînă de pervazul ferestrei și privind spre interior.
- P 1160: Plan american al Băiatului, pe palier. Se dă cîțiva pași înapoi și lovește puternic cu piciorul în ușă (ca s-o deschidă).
- P 1161: Plan mediu al camerei: ușa se deschide în fața Băiatului; Mușchetarul o lasă pe Micuța Darling, care fuge (își ferește capul prin stînga) apoi îi trage un pumn violent Băiatului care se clatină.
- P 1162: Părăsita, ținîndu-se de rama ferestrei, se uită înăuntru, rînjind într-un zîmbet crispăt și strîmb.
- P 1163 (reluare a unei părți din P 267): În plan american, Băiatul își ia rămas bun de la Părăsită, după grevă și reprimarea acesteia.
- P 1164: Plan apropiat al Părăsitei, agățată de fereastră. Nu se mai uită înăuntru, se gîndește (la trecut), scoate revolverul cu un aer nehotărît, apoi își întoarce din nou privirile spre odaie.
- P 1165: Plan mediu: Mușchetarul se bate cu Băiatul; Micuța Darling încearcă să-l imobilizeze.
- P 1166: Părăsita, ținînd revolverul în mînă, se apleacă spre interiorul camerei (pentru a vedea lupta).
- P 1167: În toiul luptei, Micuța Darling se rostogolește pînă la picioarele patului din dreapta. Mușchetarul și Băiatul se bat, lovindu-se cu pumnii. Mușchetarul expediază violent un croșeu de dreapta.
- P 1168: Plan american: Băiatul cade la pămînt, făcut knock-out.
- P 1169: Plan american al Micuței Darling care cade la picioarele patului; năucită, se ridică ușor, își duce mîna la cap, apoi, cade la loc, leșinată.

P 1170: Mușchetarul înșfacă un scaun, îl ridică asupra Băiatului alungit pe podea
P 1171: Plan apropiat (din spate) al Mușchetarului ridicând scaunul.
P 1172: Părăsita întinde spre interiorul camerei mîna care ține revolverul.
P 1173: Plan apropiat al ferestrei (văzută din interior, dintr-o parte). Printre perdele, mîna Părăsitei ia ținta cu revolverul.
P 1174: Din marginea cadrului (dreapta), mîna Părăsitei trage un foc de revolver; fum; Mușchetarul, ținînd scaunul deasupra capului, se clatină.
P 1175: Părăsita, cu chipul foarte crispat, rămîne cu brațul întins spre interior.
P 1176: Ea trage din nou; apoi mîna și revolverul dispar dincolo de perdele.
P 1177: Mușchetarul, lovit a doua oară, a lăsat scaunul; bîjbîind prin fumul focurilor de revolver, iese pe ușa întredeschisă.
P 1178: Plan mediu al palierului: Mușchetarul iese din odaie, clătinîndu-se, se prăbușește.
P 1179: Mîna Părăsitei aruncă revolverul în odaie.
P 1180: Brațul Părăsitei, printre perdele, azvîrle revolverul în odaia plină de fum.
P 1181: Gros-plan al armei ce cade pe podea.
P 1182: Plan general al exteriorului clădirii, dinspre curte. De pe cornișă, Părăsita sare în curte.
P 1183: Băiatul se ridică, iese repede din cadru prin fața-dreapta.
P 1184: Băiatul se ridică.
P 1185: Părăsita, în curte, fuge spre dreapta.
P 1186: Băiatul, frînt în două, se îndreaptă spre ușă.
P 1187: Gros-plan: mîna Băiatului apucă revolverul.
P 1188: După ce se uită îngrozit de jur împrejurul odăii, iese spre palier.
P 1189: Ținînd revolverul în mînă, ajunge pe palier, descoperă corpul Mușchetarului, se apleacă asupra acestuia.
P 1190: Camera răvășită după luptă; în dreapta, zăcînd pe podea, la picioarele patului, Micuța Darling.
P 1191: Micuța Darling își revine, își pipăie fața.
P 1192: Se ridică și, ținîndu-se cu o mînă de cap, se îndreaptă spre ușă.
P 1193: Băiatul, cu revolverul în mînă, părăsește corpul Mușchetarului și intră în fugă în odaie.
P 1194: Intră în fugă, arată revolverul Micuței Darling.
P 1195: Plan mediu al holului clădirii: doi agenți de poliție cu pelerine intră prin fața-dreapta. Vecini iritați arată cu degetul spre etajul întîii. Polițiștii urcă scările în fugă.
P 1196: Plan apropiat al Băiatului și al Micuței Darling. Băiatul, ținînd revolverul în mînă, se uită la el înspăimîntat și nehotărit. Explică soției sale propria nedumerire. Ea îi pune o mînă pe umăr.
P 1197: Cei doi polițiști, urmați de un al treilea bărbat (în civil) ajung pe palier, descoperă corpul Mușchetarului, se apleacă asupra lui și-l examinează.
P 1198: Plan american al Băiatului și al Micuței Darling: ei discută înspăimîntați. Băiatul ține încă revolverul în mînă.
P 1199: Cei doi polițiști s-au ridicat. Unul dintre ei arată, cu bastonul, ușa odăii. Se reped într-acolo.
P 1200: Polițiștii intră alergînd în odaie, îl înșfacă pe Băiatul care se repezise spre fereastră (în stînga), îl readuc cu forța în mijlocul încăperii. Unul dintre ei ia revolverul. Micuța Darling, în dreapta, întinde brațele în față, avînd aerul că nu are ce face pentru a interveni.
P 1201: Plan american: cei doi *pollicemen* îl țin pe Băiat, care, îngrozit, caută să-i convingă (de nevinovăția sa). Cel din dreapta îi arată revolverul.

P 1202: Gros-plan: cu arătătorul mîinii drepte, polițistul îi arată arma pe care o ține în mîna stîngă.

P 1203: Băiatul continuă să încerce să-i convingă. Polițistii îl duc spre ușă. Micuța Darling protestează. Al doilea polițist o ia și pe ea.

P 1204: Băiatul ajunge pe palier, ținut de unul dintre polițiști. Se opresc în dreptul cadavrului, pe lîngă care se aține un inspector; Băiatul explică, înspăimîntat, prin gesturi largi, ceea ce s-a întîmplat.

P 1205: Al doilea polițist și cel în civil cercetează odaia. Polițistul o ține pe Micuța Darling de încheietura mîinii.

P 1206: Plan apropiat al Micuței Darling vorbind cu polițistul, dînd din cap a tăgadă, îngrozită.

P 1207: Pe palier, inspectorul examinează cadavrul, polițistul îl tîrăște cu brutalitate pe Băiat spre scară (în capul căreia, un grup de vecini urmărește evenimintele).

P 1208: În cameră: al doilea polițist și polițistul în civil o tîrăsc pe Micuța Darling spre palier.

P 1209: Pe palier, inspectorul e tot aplecat deasupra cadavrului al doilea polițist îi spune cîteva cuvinte, apoi o duce pe Micuța Darling spre scară.

P 1210: Plan apropiat al Părăsitei, așezată în *living-room*-ul Mușchetarului; își ține pălăria în mînă. I-a mai rămas puțin sînge la gură. Cu ochii holbați, îndurerată, Părăsita privește înaintea ei, cu gura întredeschisă, frămîntînd convulsiv borul pălăriei sale; apoi, își pune capul pe spătarul fotoliului și, cu o privire fixă, se leagănă încet.

IT 270: Se apropie termenul procesului intentat Băiatului, acuzat de omor.

P 1211: Plan general al sălii tribunalului: în față, o mulțime mare de spectatori care asistă la proces; în fund, biroul judecătorului. Un om al legii arată revolverul unui martor.

P 1212: Un polițist, de pe banca rezervată martorilor, ține revolverul în mînă și vorbește (identifică obiectul).

P 1213: Plan apropiat al Micuței Darling, așezată pe o bancă din sală, cu capul învelit într-un fular. Atentă la ceea ce se întîmplă, mușcînd nervos o batistă.

P 1214: Plan apropiat al Părăsitei, așezată printre spectatori. Se frămîntă pe scaunul ei, jenată, apoi se apleacă în față.

P 1215: Plan mediu al grupului de jurați, care ascultă întorși spre dreapta. Lîngă ei, în spate, o tablă neagră pe care e scris cu creta.

P 1216: Plan apropiat al judecătorului așezat la biroul său, ușor întors spre dreapta își șterge pînze-nez-ul cu o batistă. Apoi își rotește fotoliul spre stînga, își aranjează pînze-nez-ul pe nas, își viră batista în buzunar și ascultă.

P 1217: Plan general al tribunalului: în fund, Băiatul depune jurămîntul, so așază.

P 1218: Băiatul se așază pe scaunul interogaților, își împreunează mîinile, aruncă o privire spre stînga.

IT 271: Viguroasa încurajare a dragostei.

P 1219: Gros-plan al chipului Micuței Darling; ea privește (spre față-stînga) cu o expresie tristă, se silește să suridă își ridică mîna dreaptă la înălțimea feței (are încă batista), murmură cîteva cuvinte, face semn cu arătătorul. Suride încurajator.

P 1220: Plan apropiat al Băiatului, așezat; el își împreunează mîinile și se uită spre dreapta (în direcția soției sale).

P 1221: Ea își mușcă, din nou, batista, apoi face din nou (în direcția Băiatului) micile sale semne de încurajare.

P 1222: Îl suride ușor Băiatului, apoi se uită din nou spre stînga, preocupată.

P 1223: Plan american al unui om al legii (cu *pince-nez*): ține revolverul în mîna stîngă și, vorbind, îl întinde spre dreapta (spre Băiat). Apoi, continuă, în direcția asistentei, spre stînga, înainte de a se întoarce din nou spre acuzat.

P 1224: Plan apropiat al Băiatului: la marginea cadrului, în stînga, mîna omului legii ținînd revolverul; cu un mic gest al mîinii, Băiatul explică (Fondu de închidere)

P 1225: (Deschidere în fondu) (Versiune edulcorată a P 577): Plan american al Băiatului, care consemnează revolverul Mușchetarului: acesta îl ia și-l așază pe masa din spatele său.

P 1226: Băiatul se justifică.

P 1227: Părăsita, în sală, ascultă oprindu-și răsufierea.

P 1228: Omul legii, ținînd în continuare revolverul în mîna stîngă, îi vorbește Băiatului (care e în afara cadrului), părăind că-l acuză; își scoate *pince-nez*-ul.

P 1229: Plan american: Băiatul se ridică de pe scaun, furios, dă din mîini și spune (omului legii, din afara cadrului, în stînga):

IT 272: «*Da, cîndva a fost pistolul meu, dar nu eu am ucis*».

P 1230 (= P 1229)

P 1231: Gros-plan al feței Micuței Darling: femeia surîde speriată; buzele îi tremură: murmură cîteva cuvinte.

P 1232: Judecătorul, întorcîndu-se spre stînga (spre Băiat), bate de cîteva ori cu ciocanul în masă.

P 1233: Băiatul e întors spre dreapta (spre judecător), brațele i se bălăbănesc, se scuza și se așază la loc.

P 1234: Micuța Darling surîde (în direcția soțului ei), apoi se uită spre dreapta (în direcția judecătorului), cu o expresie îngrozită.

P 1235: Gros-plan al mîinilor Micuței Darling, pe care le strînge nervos în poală, mototolindu-și batista.

P 1236 (= P 1234)

IT 273: *Prima pledoarie a avocatului Băiatului.*

P 1237: Plan american: un șir de mese: în planul doi, în stînga, la marginea cadrului, ceafa judecătorului. În fund, la dreapta, un bărbat în picioare, văzut din trei-sferturi spate, dă din mîini, cu un aer nesigur. Se întoarce spre dreapta:

IT 274: «*Vreau să spun — orice-am spune — vreau să spun că există doar o probă indirectă*».

P 1238: Avocatul își continuă pledoaria; alături de el, un alt om al legii se ridică în picioare (desigur, spre a i se opune).

P 1239: Plan apropiat (mai strîns decît cele precedente) al Băiatului, întors spre stînga; ascultă.

P 1240: Micuța Darling, cu chipul trist, se uită spre soțul ei. Apoi își întoarce capul pe dreapta (în direcția avocatului).

P 1241: Omul legii se așază la loc, în timp ce avocatul vorbește în direcția juraților (spre stînga).

P 1242: Micuța Darling, privind spre avocat, surîde ușor, îngrijorată, apoi se întoarce din nou în direcția Băiatului.

IT 275: *Sentința: Vinovat. Justiția universală: ochi pentru ochi, dinte pentru dinte, OMOR PENTRU OMOR.*

P 1243: Plan general al tribunalului. În fund, un bărbat traversează sala și depune o hîrtie pe biroul judecătorului.

P 1244: Plan mediu al grupului juraților, în picioare. Unul dintre ei rostește verdictul.

P 1245: Judecătorul dă citire sentinței.

Bobina 11

- IT 277: *Condamnarea Băiatului.*
P 1247: Băiatul se ține, în picioare, în stînga mesei judecătorului.
P 1248: Plan american al Băiatului, în picioare. El suride cu bărbăție și încredere în direcția soției sale.
P 1249: Plan apropiat al Micuței Darling: ea roade nervos un colț al batistei; apoi, suride, înspăimîntată.
P 1250: Judecătorul citește sentința, întors spre stînga (în direcția Băiatului).
P 1251: Băiatul ascultă, grav și imobil.
P 1252: Micuța Darling se uită drept în fața ei (în direcția judecătorului): își roade convulsiv batista și spune, surizînd și cerînd, parcă, îndurare.
IT 278: « *Vă rog, domnule judecător . . .* »
P 1253 (= P 1252): După o clipă, încetează să mai suridă.
P 1254 (= 1250)
IT 279: « *Să fie spînzurat de gît pînă ce va fi mort, mort, mort !* »
P 1255: Judecătorul își subliniază cuvintele: « mort, mort, mort », agitîndu-și arătătorul în direcția Băiatului.
P 1256: Băiatul își pleacă ochii și se trage ușor înapoi.
P 1257: Micuța Darling, privind în direcția judecătorului, uluită și îngrozită; brusc, dă din miini și din cap, tipînd: « Nu, nu, nu »; apoi leșină și alunecă pe scaun.
P 1258: Băiatul, încremenit, cu pumnii strînși, se clatină. O mină îl sprijină.
P 1259: Părăsita se întoarce spre a observa reacțiile celor din preajmă.
IT 280: *Agentul de poliție binevoitor, făcîndu-și rondul, află de condamnare.*
P 1260: Pe palierul camerei Micuței Darling, Plan american al femeii, ținîndu-și fularul înnodat pe piept, răspunde unui bărbat înalt de stat, în costum civil, care se apleacă spre ea și-i vorbește; apoi, ea se întoarce spre ușa camerei sale și intră, în timp ce polițistul o privește cu compătimire.
P 1261: Plan american: Micuța Darling, cu capul plecat, intră în casă și închide încet ușa.
P 1262: Polițistul se îndreaptă spre scară.
P 1263: Plan apropiat, strîns, al Micuței Darling, cu ochii în podea, disperată. Își leagă ușor capul. Aparatul, printr-un lent travelling înainte, reîncadrează chipul femeii într-un gros-plan foarte strîns.
P 1264: Plan mediu: o recepție în biblioteca familiei Jenkins. În stînga, așezate pe o canapea, trei femei (probabil din liga « *Înălțării* »); în dreapta, așezați în fotolii, Jenkins și sora sa. În fund, stînga, un valet cu livrea și perucă; în fund, dreapta, secretarul lui Jenkins. Una dintre femei spune, cu entuziasm:
IT 281: « *Prețutindenî, lumea vă înalță cîntece de laudă* ».
P 1265: Jenkins suride mulțumit; sora sa se apleacă spre el.
IT 282: *Avînt irezistibil.*
P 1266: Holul casei Micuței Darling. Părăsita intră prin față-stînga, și se îndreaptă spre scară. În plan american, ea se oprește, se întoarce spre ieșire (în direcția aparatului de filmat), își mușcă unghiile cu un aer neliniștit și nehotărît, apoi își continuă mersul. Dar nu apucă să urce două trepte și se întoarce brusc înapoi, își scoate pudriera din poșetă și își drege tenul. Apare agentul de poliție, coborînd scările: ajuns în hol, se uită la ea. Părăsita își pune pudriera la loc și iese repede prin față-dreapta, cu un aer fals dezinvolt. Polițistul se uită după ea cum se îndepărtează.
-
- IT 285: *În ajunul executării Băiatului.*

P 1272: În plan mediu, camera Micuței Darling. Aceasta, lângă ușă, se uită la Polițistul Binevoitor, care, străfulgerat brusc de o idee, se apropie de fereastră și împinge patul, ca să vadă mai bine.

P 1273: Plan general al exteriorului clădirii (dinspre curte). La fereastra camerei, Polițistul se apleacă, examinează locul, scara de incendiu, cornișa de-a lungul zidului.

P 1274: Plan mediu: Polițistul Binevoitor, după ce s-a uitat spre fereastră, se întoarce spre Micuța Darling și-i vorbește precipitat.

P 1275: Plan apropiat al Micuței Darling: ea își duce mâna stângă la frunte, ascultă, plină de speranță, suride cu însuflețire.

P 1276: Micuța Darling se repede la fereastră și se uită, la rîndul ei. Polițistul Binevoitor îi arată un ziar și o pune să citească un articol.

IT 286: *Avina impresia că Băiatul a fost declarat vinovat dintr-o întâmplare a soartei, inima Binevoitoare vede o lăcrimă de speranță în trecerea prin oraș a Guvernatorului.*

P 1277: Polițistul și Micuța Darling citesc împreună ziarul. Apoi, polițistul se repede spre ușă și iese; Micuța Darling îl însoțește pînă în prag, îl vede ieșind prin ușa întredeschisă, după care o închide, face cîțiva pași spre centrul camerei și strînge batista în pumn și o duce la obraz.

P 1278: Într-un culoar al închisorii. Plan american: un gardian îl scoate pe Băiat din celulă (pentru plimbare). Băiatul în haine vărgate, face cîțiva pași și se uită în sus, își sprijină spatele de zid și se uită în sus; în stînga, un alt prizonier se uită spre culoar prin vizeta celei sale.

P 1279: Plan apropiat al Părăsitei, stă așezată la ea acasă. Trupul ei se leagănă ușor, chipul ei exprimă suferință. Se întoarce spre stînga și ochii i se holbează.

P 1280: Băiatul, după ce își îndreaptă mașinal gîtul, își vîră mâna stîngă în buzunar și iese prin fața-dreapta, urmat de un gardian.

P 1281: Părăsita, cu ochii holbați, se uită spre stînga. Fața ei e schimonosită de groază. Femeia își duce minile la tîmple.

P 1282: Plan mediu al biroului Guvernatorului. Acesta, în fața-stînga, e așezat la masa de scris; în spatele lui, un secretar. Polițistul Binevoitor, cu chipul în mînă, înaintează, ușor încovoiat; Guvernatorul se întoarce spre el. Polițistul se apleacă spre Guvernator și îi vorbește.

P 1283: Plan general al coridorului închisorii. În stînga, lipit de perete, un gardian nemișcat păzește. Băiatul, cu umerii căzuți, vine în față, apoi își reia cei o sută de pași în celălalt sens.

P 1284: Plan general: de-a lungul curții închisorii, pușcăriași în haine vărgate mărșăluiesc pe loc în rînduri strînse.

IF 287: «*Și-ar fi de mirare dacă oricare dintre noi / Ar putea să ajungă pînă la capăt absolut același / Căci nimeni nu poate spune în ce Infern de foc / S-ar putea rătăci sufletul său orbit*».

P 1285: Toți pușcăriașii se opresc.

P 1286: Gros-plan al unui pușcăriaș, căruia i se vede fața și o mînă, se uită fix prin vizeta celei sale.

P 1287: Gros-plan: un alt deținut, în aceeași poziție. Murmură cîteva cuvinte.

P 1288: Băiatul, după ce se uită spre una dintre celule își reia marșul.

IT 288: *Guvernatorul nu e în măsură să dea nici o speranță.*

P 1289: Guvernatorul vorbește Polițistului pe un ton ferm și cu gesturi seci.

Dă negativ din cap și se cufundă din nou în citirea hîrtilor de pe birou. Polițistul insistă. Secretarul se apropie de el și îl conduce spre ușă, în timp ce Guvernatorul se așază mai comod în fotoliu. Polițistul se mai întoarce o dată spre el, apoi iese.

P 1290: Plan «at leagănelui».

P 1303: Plan general al spînzurătorii închisorii, o mare construcție din birne, cu o platformă amplă. Patru oameni (unul în civil, ceilalți trei în uniforme) urcă scara care duce la platformă.

IT 292: *Ultimul răsărit de soare al Băiatului. Călăii fac proba instalației.*

P 1304: Plan apropiat: cei trei oameni în uniformă, în șir, se apropie de o masă ținînd fiecare cîte un cuțit în mîna dreaptă.

P 1305: Gros-plan al celor trei mîini ale călăilor ținîndu-și cuțitele deasupra a trei sfori întinse, paralel, pe masă.

P 1306: Cei trei călăi, în fața mesei și a sforilor. Unul dintre ei își examinează cuțitul. Apoi, toți trei, ținîndu-și cuțitele deasupra sforilor, își întorc capul spre dreapta (cu aerul că așteaptă un semnal).

P 1307: Plan mediu al Băiatului, care, în haine vărgate, stă lungit în oenumbra celei sale. Un gardian intră din stînga și-i așază lîngă el hainele civile. Băiatul se reazemă în coate și își ridică privirea spre gardian. Abia întrevăzut, la marginea cadrului, în stînga, al doilea gardian.

P 1308: Cei trei călăi stau aliniați în spatele mesei, pe platforma spînzurătorii. Al patrulea om le dă un semnal.

P 1309: Cei trei călăi, cu fața întoarsă spre dreapta, ținînd cuțitele în mîini, nemișcați.

P 1310: Gros-plan, simultan, cele trei cuțite taie sforile: segmentele din plan apropiat dispar, violent trase în afară.

P 1311: Gros-plan: trei greutatea, atîrnate de sfori, cad deodată.

P 1312: Gros-plan: o frînghie, trasă, deblochează un zăvor.

P 1313: Gros-plan: în planșeul platformei se deschide o trapă.

P 1314: Plan general: trapa se deschide în planșeul platformei. Un sac atîrnat de o frînghie cade prin deschizătură. Cel de al patrulea om și unul dintre călăi se apleacă deasupra trapei privind cum se leagă sacul.

P 1315: Cei doi gardieni, nemișcați, la dreapta și la stînga, se uită la Băiat care își cercetează gînditor costumul civil.

P 1316: Plan american al Micuței Darling. Polițistul Binevoitor, în pragul ușii, își scoate pălăria și își pleacă ochii. Micuța Darling se repede spre el și îi pune întrebări. El face un semn negativ cu capul, mîhnit.

P 1317: Părăsita sosește din față-dreapta în holul casei Micuței Darling. Se îndreaptă spre scară, se uită în dreapta și în stînga, îngrozită, și urcă.

P 1318: Micuța Darling pune întrebări Polițistului.

P 1319: Plan mediu: Părăsita ajunge pe palier, în dreptul ușii Micuței Darling se oprește.

P 1320: Micuța Darling continuă să pună întrebări Polițistului care dă din cap în sens negativ și își întoarce privirea. Ea îl apucă de reverul hainei.

P 1321: Plan apropiat al Polițistului și al femeii. Ea îl ține de rever și ridicînd privirea spre cer, spune: «O, Doamne, te rog...»

P 1322: Părăsita ascultă o clipă, apoi se repede pe scară ce duce la etajul de deasupra.

P 1323: Micuța Darling deschide ușa, îl apucă din nou pe Polițist de reverul hainei și-l trage afară.

IT 293: *Disperată, micuța femeie se duce ea însăși la Guvernator.*

P 1324: Holul casei. Plan american: Polițistul și Micuța Darling coboară în viteză.

Jos, vecinul bătrîn se uită la ei întrebător și-i salută.

P 1325: Părăsita coboară din ascunzătoarea ei și se uită, peste balustradă, la cele ce se întîmplă jos.

P 1326: Polițistul iese fugind; vecinul bătrîn o reține pe Micuța Darling, apucînd-o de braț.

P 1327: Plan american: poarta casei (din exterior). Polițistul iese brusc, aruncă o privire spre dreapta, apoi iese alergînd. (spre stînga).

P 1328: Micuța Darling, descumpănită, vine în față: soția vecinului o ajunge din urmă, îi cuprinde umerii și mîinile.

P 1329: Plan apropiat al Micuței Darling și al vecinei, care încearcă s-o liniștească. Micuța Darling dă să iasă; cealaltă o reține, dînd din cap compătimitor.

P 1330: Plan apropiat al Părăsitei ascultînd (la etaj), cu chipul încruntat și nehotărît.

P 1331: Gros-plan al Micuței Darling, cu ochii spre cer, spunînd cu disperare: IT 294: « Nu-i lăsa, Doamne, să facă asta ! »

P 1332: Ea dă din cap, încearcă să surîdă, închide ochii, sfîrșită, dă din nou din cap.

P 1333: Părăsita, în capul palierului, lîngă scara ce coboară la parter, privește în jos. Se dă ușor îndărăt, își duce mîna dreaptă la gît.

P 1334: Gros-plan strîns asupra feței Părăsitei. Aceasta își ridică treptat ochii spre cer: plînge, întredeschide gura, își coboară privirea.

P 1335: Plan de ansamblu al străzii, în dreptul Micuței Darling. Un automobil sosește în viteză din stînga și încetinește în fața porții. Polițistul Binevoitor țîșnește pe trotuar și aleargă spre poartă.

P 1336: Intră fugind.

P 1337: Intră fugind prin față-dreaptă și se îndreaptă spre Micuța Darling.

P 1338: Părăsita, pe palier, se apropie, uitîndu-se.

P 1339: Polițistul o ia de braț pe Micuța Darling și o trage cu forța spre ieșire. Vecinii se uită după ei.

P 1340: Amîndoi ies în fugă.

P 1341: Urcă repede în automobil, care demarează și iese prin față dreapta.

P 1342: Părăsita, în hol, aleargă și iese prin față-dreapta. (Cei doi vecini au dispărut).

P 1343: Părăsita se oprește o clipă din fugă, apoi se îndreaptă în grabă spre stînga.

P 1344: Plan mediu al unui taxi. Părăsita vine din dreapta, urcă în mașină, care demarează și părăsește imaginea prin dreapta.

P 1345: Taxiul, urmărind mașina Micuței Darling. (aflată în afara imaginii), trece de la stînga spre dreapta prin fața casei.

.....
P 1361: Plan general: mașina Micuței Darling se oprește în fața casei (Guvernatorului); o deschidere de diafragmă izolează, în stînga, automobilul.

P 1362: Plan mediu: taxiul Părăsitei se oprește lîngă un trotuar. Părăsita coboară, fără să închidă portiera, face un semn șoferului (să rămînă).

IT 298: *Rugămintele Micuței Darling făcute Guvernatorului rămîn fără rezultat.*

P 1363: Plan mediu al intrării casei Guvernatorului. Secretarul acestuia îi însoțește pe Polițistul Binevoitor și pe Micuța Darling pînă la ieșire. Aceștia, ieșind, încearcă zadarnic să-l convingă.

P 1364: Plan mediu: Părăsita înaintează pe trotuar, de-a lungul unui zid.

P 1365: Polițistul și Micuța Darling protestează în fața secretarului, apoi coboară treptele peronului. Secretarul se uită cum pleacă, ieșind prin dreapta.

P 1366: Plan mediu al treptelor (legînd ușa casei de trotuar). Micuța Darling se prăbușește pe ultima treaptă, clătînînd capul cu o expresie de sfîrșeală și disperare. Polițistul iese prin stînga.

P 1367: Părăsita, sprijinindu-se de zid, se uită o clipă (la cele două personaje) spre față-dreapta, apoi se îndepărtează (spre față stînga), cu un aer degajat.

P 1368: Plan mediu: Polițistul se uită spre stînga (o vede pe Părăsită), se întoarce

și-i spune Micuței Darling, așezată (să-l aștepte), apoi iese în fugă din cadru, prin stînga.

P 1369: Plan american al Polițistului, în picioare, lângă zid. Îi face semn Părăsitei (în afara cadrului) să se întoarcă.

P 1370: Plan mediu al Părăsitei: aceasta urcă în taxi.

P 1371: Polițistul aleargă după ea.

P 1372: Părăsita se află pe trotuar; Polițistul se oprește lângă ea și-i pune întrebări: ea își pleacă privirea.

P 1373: Plan general al străzii în fața casei Guvernatorului. Micuța Darling e tot acolo, șezînd pe o treaptă. O mașină sosește din stînga și se oprește în fața intrării.

P 1374: Guvernatorul, soția sa și secretarul ies din casă, salutați de un al patrulea personaj.

IT 299: Guvernatorul pleacă.

P 1375: Plan mediu al automobilului: cele trei personaje coboară treptele și se îndreaptă spre mașină. Micuța Darling se ridică și le iese în întîmpinare. Ea îi vorbește Guvernatorului, care o evită și urcă în mașină împreună cu soția sa. Secretarul spune cîteva cuvinte Micuței Darling, o dă la o parte și se urcă și el în automobil.

P 1376: Plan american al Polițistului și al Părăsitei, unul lângă celălalt. Polițistul pune întrebări, iar Părăsita, fără să răspundă, își aranjează mantoul și pleacă spre stînga. Polițistul o apucă de haină, ea se desprinde.

P 1377: Automobilul Guvernatorului demarează și dispare prin dreapta.

P 1378: Plan mediu: Micuța Darling, pe trotuar, se uită cum se îndepărtează automobilul (în afara cadrului), apoi se întoarce și se sprijină de zid.

P 1379: Plan american: Polițistul o ține pe Părăsita de haină. El o interoghează cu degetul ridicat. Ea se zbate cu un aer de suferință.

P 1380: Plan apropiat al Părăsitei: ea se uită la Polițist (în afara cadrului). Ea se uită la Polițist, strîmtoară, dă din cap și vorbește.

P 1381: Plan apropiat: Polițistul o ascultă pe Părăsita.

P 1382: Părăsita, net întoarsă spre Polițist, strigă:

IT 300: « Eu l-am ucis ! Eu ! Eu ! »

P 1383: Răscolită, ea cade pe spate.

P 1384: Polițistul o ține pe Părăsita de braț și se uită la ea, uluit. El aruncă o privire spre dreapta (în direcția Micuței Darling), se uită din nou la Părăsita și o țirăște în fugă spre dreapta.

P 1385: Pe treapta de jos a Casei Guvernatorului. Polițistul și Părăsita apar în fugă din stînga. Părăsita își repetă mărturisirea în fața Micuței Darling, cu gesturi largi. Micuța Darling o apucă de mantou și o scutură. Ea se ferește. Polițistul suie cîteva trepte spre intrare, dar Micuța Darling îl oprește, arătînd spre dreapta.

P 1386: Plan general al unei șosele: mașina Guvernatorului trece în viteză dinspre față-dreapta spre față-stînga.

P 1387: Micuța Darling, în plină agitație, arată (mașina, în afara cadrului) la dreapta. Polițistului tulburat (află de plecarea Guvernatorului). Cele trei personaje se îndreaptă spre stînga.

IT 301: Ei încearcă să-l ajungă pe Guvernator înainte ca acesta să ia trenul.

P 1388: Plan de ansamblu al taxiului. Polițistul Binevoitor înconjură automobilul și sare în el chiar în clipa în care acesta demarează.

P 1389: Plan « al leagănului ».

P 1400: Plan mediu: un gardian ține deschisă ușa zăbreliată a unei celule, în care intră un preot cu etolă albă.

P 1401: Plan apropiat al Preotului și al Băiatului (în haine civile). Preotul vine din stînga, îi vorbește Băiatului, care se întoarce spre el: îi strînge mîna. Băiatul are un zîmbet fugar, apoi îl ascultă cu gravitate.

P 1402: Plan general al unei gări. Mașina Guvernatorului se oprește în fața gării: Guvernatorul și secretarul său coboară.

P 1403: Plan apropiat al Preotului și al Băiatului. Băiatul îngenunchează, clătînîndu-se, ajutat de Preot. Acesta îi scoate pălăria, o așază de o parte, își sărută etola și și-o petrece în jurul gîtului. Apoi, îi vorbește din nou Băiatului, care-și face semnul crucii, își împreunează mîinile și se roagă.

P 1404: Plan de ansamblu al unui tren tras la peron. Guvernatorul și Secretarul urcă într-un vagon. Hamalii negri încarcă bagajele.

P 1405: Taxiul aleargă în viteză pe șosea.

P 1406: Trenul pleacă. Un pasager întîrziat sare în ultimul moment în vagonul guvernatorului.

P 1407: În compartiment. Plan american: Guvernatorul, soția sa și secretarul se așează. Un bărbat se ridică, spre a le face loc, și iese.

P 1408: Plan de semi-ansamblu al unui automobil de curse oprit. Pe capotă e pictat numărul « 8 »: un bărbat e așezat la volan, alți doi se învîrt în jurul mașinii și o examinează.

P 1409: Taxiul se oprește în fața gării. Polițistul, Micuța Darling și Părăsita coboară repede, întreabă, în dreapta, un om care le răspunde (că au pierdut trenul). Cele trei personaje se întorc încet spre taxiul lor. În dreptul colțului clădirii. Polițistul arată brusc, spre dreapta (automobilul de curse ascuns de gară).

P 1410: Plan de semi-ansamblu al automobilului de curse; unul dintre cei doi bărbai se urcă în el; șoferul pune motorul în mișcare.

P 1411: Cele trei personaje aleargă spre dreapta (în direcția automobilului)

P 1412: Ele ajung în dreptul mașinii. Polițistul vorbește precipitat șoferului și arată cu degetul spre stînga.

P 1413: Plan general: un tren alergînd în viteză străbate cadrul din fund-stînga spre față-dreapta (și trece, practic, razant pe lîngă aparatul de filmat.

IT 304: Numărul 8, urmărind trenul, e înaripat de un avînt nou.

P 1414: Pasagerul coboară din mașină. Urcă cele trei personaje. Automobilul demarează rapid și părăsește cadrul prin față-stînga.

P 1415: Plan general: automobilul de curse se îndepărtează pe o șosea de-a lungul căii ferate și virează spre stînga, ridicînd un nor de praf.

P 1416: Plan general: trenul, la o curbă, aleargă prin față-dreapta.

P 1417: Plan « al leagănului ».

.....
P 1421: Băiatul, îngenuncheat în fața preotului, ascultă cu fervoare și repetă (rugăciunea) după el.

P 1422: Plan general: trenul aleargă repede, trecînd razant pe lîngă aparatul de filmat.

P 1423: Plan foarte general: în stînga, în linie de fugă spre stînga, șine de cale ferată; mai spre dreapta, șoseaua paralelă cu calea de fier, automobilul de curse străbate cadrul în plină viteză.

P 1424: Plan general al trenului, alergînd, din fund-dreapta spre față-stînga.

P 1425: Plan general: în față, șinele. Dincolo de un gard, șoseaua, care descrie o curbă. Automobilul ia curba în viteză și dispăre în ifund.

P 1426: La marginea orizontului, trenul rulează în viteză, de la stînga la dreapta.

P 1427: Plan general: șoseaua, străbătînd dealuri și păduri. Automobilul se apropie din fund (șoseaua se află, practic, pe axa aparatului).

Bobina 12

P 1501: Plan general: trenul aleargă spre față-stînga (aparatul, de cînd șoseaua e paralelă cu calea ferată, însoțește mișcarea în travelling lateral înapoi).

P 1502: Gros-plan al roților de transmisiune ale locomotivei, învîrtindu-se în plină viteză. În planul din spate, se văd — grație unei curbe a șinelor — ultimele vagoane ale trenului.

P 1503: Plan general al șoselei: o mașină se îndepărtează în spate-dreapta. Din aceeași direcție sosește, cu maximum de viteză, automobilul de curse nr. 8.

P 1504: Plan general al locomotivei, văzută dintr-o parte (aparatul o însoțește în travelling lateral în mișcarea ei dreapta-stînga).

P 1505: Plan apropiat al Băiatului și al Preotului, față-n față. Preotul face semnul crucii deasupra Băiatului, care închide ochii și deschide gura. Preotul îi dă să înghită o ostie. Băiatul închide gura, deschide ochii, ridică încet fruntea spre cer, suride apoi se clatină și cade în brațele preotului, cu capul pe umărul acestuia.

P 1506: Plan foarte general al trenului, străbătînd cîmpia. Pe șoseaua paralelă cu calea ferată se zărește automobilul de cursă.

P 1507: Plan american, personajele care ocupă automobilul: în centru, Micuța Darling care-l zorește pe șofer să conducă mai repede și arată surîzînd trenul. În spate, Polițistul Binevoitor și Părăsita.

P 1508: Plan «al leagănului».

P 1522: Plan general al trenului alergînd în cîmpie. Un travelling lateral înapoi îi însoțește mișcarea.

P 1523: Micuța Darling, cu degetul întins, arată șoferului trenul (în afara cadrului).

P 1524: Gros-plan al piciorului (șoferului) apăsînd, de mai multe ori, pînă la fund acceleratorul.

P 1525: Plan de ansamblu al automobilului rulînd în viteză; un travelling lateral (executat, probabil, din tren) îi însoțește mișcarea spre dreapta. Mașina, mișcîndu-se mai repede decît travellingul, iese pînă la urmă din cadru.

P 1526: Plan general al căii ferate și al șoselei. Mașina aleargă în dreptul cozii trenului.

P 1527: Plan foarte general al șoselei și al căii ferate: mașina depășește trenul.

P 1528: Plan foarte general al căii ferate în dreptul unui fel de depou. Șinele — aproape în axa aparatului. Trenul sosește din depărtare.

P 1529: Plan general: automobilul părăsește șoseaua, trece peste un șanț plin cu apă și se îndreaptă în viteză spre calea ferată.

P 1530: Mașina se oprește de-a curmezișul șinelor: cele trei personaje coboară în grabă și fac semne largi cu brațele în direcția trenului.

P 1531: Plan de ansamblu al trenului, care își încetinește viteza.

P 1532: Plan american: în compartimentul său, Guvernatorul se întoarce înainte, mirat. Secretarul se ridică.

P 1533: Trenul se oprește chiar în fața mașinii, care se dă înapoi și eliberează calea. Cele trei personaje aleargă spre tren.

P 1534: Plan mediu: Micuța Darling, Polițistul și Părăsita aleargă spre primul vagon, însoțiți de mecanicul locomotivei, care-i întrebă (ce se întîmplă) și-i ajută să urce. Lumea, la ferestrele vagoanelor, privește.

P 1562: Plan «al leagănului»

IT 318: *Un nou apel.*

P 1563: Plan american al compartimentului în care se află Guvernatorul. Polițistul Binevoitor, Părăsita și Micuța Darling intră prin față-dreapta. Secretarul se ridică, furios. Polițistul îl obligă, cu brutalitate, să se așeze la loc. Apoi, cele trei personaje vorbesc deodată Guvernatorului. Polițistul o arată pe Părăsita, care îi face semn Guvernatorului (că ea însăși e vinovată). Micuța Darling ingenuchează o clipă dinaintea lui, îl imploră.

P 1564: Plan apropiat al Guvernatorului, ascultînd, surprins și șovăitor. În dreapta, soția sa se întoarce și se uită la el.

P 1565: Plan apropiat al Micuței Darling, uitîndu-se rugător în direcția Guvernatorului așezat (în afara cadrului).

P 1566: Plan apropiat al feței Băiatului și al Preotului, stînd în picioare, în celulă. Amîndoi au ochii îndreptați spre cer. Preotul îl sprijină pe Băiat.

P 1567: Gros-plan al feței Băiatului, cu ochii spre cer, îndurerat. Un suris ușor trece peste chipul său.

P 1568: Preotul se roagă.

P 1569: Micuța Darling pledează în fața Guvernatorului. Ea își înclină capul într-o parte.

P 1570: Guvernatorul, cu minile Micuței Darling între ale sale, ascultă. Apoi, se întoarce spre secretar, pe jumătate ridicat, îi dă un ordin. Secretarul iese repede din cadru, prin dreapta, în timp ce Guvernatorul se întoarce din nou spre Micuța Darling și o mîngîie.

P 1571: Plan « al leagănului ».

.....
P 1656: Plan general al trenului sosind într-o gară.

P 1657: Plan american: în compartimentul Guvernatorului. În dreapta, în picioare, nerăbdători, Secretarul, Polițistul Binevoitor, Părăsita și Micuța Darling; în stînga așezat, Guvernatorul împătorește o coală de hîrtie (grațierea Băiatului), o dă secretarului, care o vîră prompt în buzunar. Apoi, cu excepția Guvernatorului, toate personajele, inclusiv soția acestuia, ies repede prin față-dreapta. Guvernatorul se uită după ele, cu un ziar în mînă.

P 1658: Trenul se oprește (cu locomotiva în față-stînga).

P 1659: Plan mediu al unei uși a trenului: secretarul, Micuța Darling, apoi Polițistul, Părăsita și soția Guvernatorului coboară în mare grabă pe peron și ies prin față-stînga. În picioare, pe peron, un impiegat al căilor ferate, în veston alb, se uită după ei.

P 1660: Plan mediu al unui automobil oprit. Venind din spate-stînga, personajele se urcă repede în mașină, care demarează și iese din cadru prin stînga. Secretarul, rămas pe trotuar, se întoarce în spate-stînga.

P 1661: Plan american al Băiatului pășind încet într-un culoar al închisorii, cu ochii plecați în jos, flancat de trei gardieni și de preot, care citește dintr-o carte de rugăciuni. Un travelling înapoi însoțește mișcarea. Deodată, preotul lasă din mîini cartea, se clatină, duce o mînă la frunte: unul dintre gardieni îl sprijină să nu cadă. Preotul își revine, dă din cap. Gardianul îi culege cartea de rugăciuni de pe jos. Băiatul se întoarce și urmărește Incidentul.

.....
P 1663: Plan de ansamblu al automobilului în care se află Micuța Darling, rulînd în viteză pe o stradă. (Un travelling înapoi însoțește mișcarea.)

P 1664: Plan general al locului de execuție. Băiatul, însoțit de aceiași gardieni și de preot, se îndreaptă spre scara spînzurătorii.

P 1665: Plan mediu: o cabină telefonică în incinta gării. O femeie și un copil, în stînga, stau pe o bancă. Secretarul Guvernatorului intră alergînd din stînga

și intră în cabină. Urmîndu-l, doi impiegați ai căilor ferate apar la rîndul lor și se apropie de ușa cabinei, ascultînd.

P 1666: Plan apropiat strîns al secretarului în timp ce telefonează (văzut prin geamul cabinei).

P 1667: Băiatul, însoțit, urcă scara spînzurătorii și ajunge pe platformă.

P 1668: Plan mediu: Băiatul intră pe platformă, clătîindu-se ușor, cu privirea în jos. Preotul, înduișat, îl prinde de umeri și-l ajută să înainteze spre lațul spînzurătorii, care atîrnă în față-dreapta. Toți rămîn nemișcați în spatele funiei. Unul dintre gardieni se apleacă și leagă picioarele Băiatului; celălalt îl apucă de braț.

P 1669: Plan apropiat al Băiatului, care se uită de la stînga spre dreapta, îngrozit.

P 1670: Gros-plan al feței Băiatului: el se uită în sus, cu gura deschisă, și se clatină.

P 1671: Doi gardieni îi leagă mîinile de trup. Preotul, întors spre Băiat (care are ochii închiși), îi citește o rugăciune.

P 1672: Secretarul Guvernatorului vorbește frenetic la telefon.

P 1673: O sală a închisorii. Plan american: un gardian apucă receptorul telefonului aflat pe o masă, în față-dreapta, și răspunde cu nonșalanță.

P 1674 (= P 1672)

P 1675: Gardianul, alarmat, răspunde repede, agață receptorul la loc, pune telefonul pe masă și fuge spre fundul cadrului, încrucișîndu-se cu un alt gardian, care, alertat, vine în față.

P 1676: Cei doi gardieni tocmai termină de legat brațele Băiatului cu niște curele. Preotul citește rugăciuni. Băiatul se clatină.

P 1677: Plan de ansamblu al culoarului închisorii. Gardianul (cel de la telefon) apare din fund și aleargă cu repeziune în față. Ridică un braț spre față-stînga, strigînd: « Nu ».

P 1678: Plan mediu, partea dreaptă a platformei spînzurătorii. Cei trei bărbați (cu cuțitele) se ațin în spatele unui paravan, care ascunde masa și sforile. În dreapta executorul în civil se uită în jos, apoi face un semn spre stînga pentru continuarea pregătirilor în vederea execuției.

P 1679: Gardianul « de la telefon » ajunge în fugă la locul execuției, ridică un braț, se catără pe scară eșafodului cu toată viteza.

P 1680: Ajunge lîngă executorul în civil, îi vorbește, cu brațul întins spre stînga. Celălalt, fără să-l asculte, își scoate monocul din jiletcă, se uită la el.

P 1681: Plan de ansamblu al exteriorului închisorii. Mașina sosește, oprindu-se în fața clădirii. Micuța Darling, Polițistul, Părăsita și soția Guvernatorului coboară.

P 1682: Plan mediu: personajele intră prin dreapta, se opresc în fața porții (cu zăbrele) a închisorii, strigă (pentru a li se deschide).

P 1683: Executorul se uită la ceas și, fără să-l la în seamă pe gardian, face semn (spre stînga) să se treacă la execuție.

P 1684: Unul dintre cei doi gardieni pune o capă neagră peste capul Băiatului. Celălalt îi petrece lațul în jurul gîtului.

P 1685: Poarta închisorii se deschide: cele patru personaje intră repede.

P 1686: Cei doi gardieni potrivesc lațul în jurul gîtului Băiatului.

P 1687: Plan apropiat al celor trei călăi ținîndu-și cuțitele deasupra sforilor. Cu un același gest, ei își coboară mîinile.

P 1688: Gros-plan al mîinilor ținînd cuțitele deasupra sforilor, gata să le taie.

P 1689: Polițistul Binevoitor, urmat de Micuța Darling și de Părăsita sosesc în fugă, cu brațele înălțate spre cer, la locul execuției. Executorul face semn ajutoarelor sale să rămîină pe loc.

P 1690: Plan american al Polițistului Binevoitor (din spate), strigînd și agitîndu-și brațul spre dreapta (spre executor): în mîna din dreapta are o hîrtie (grațierea Guvernatorului).

P 1691: Executorul întinde brațul spre ajutoarele sale, le ordonă (să se oprească), îl ascultă pe Polițistul Binevoitor (în afara cadrului).

P 1692: Preotul, cu un suris larg, se întoarce în față și-l ascultă pe Polițist (în afara cadrului). Cei doi gardieni, nemișcați, țin încă lațul în jurul gîtului Băiatului.

P 1693: Polițistul urcă în fugă scara eșafodului. Jos, cele două femei caută să-l urmeze.

P 1694: Polițistul intră alergînd din stînga și arată hîrtia executorului, care o citește.

P 1695: Cei trei călăi, privind drept în față, încă mai țin cuțitele deasupra sforilor.

P 1696: Mîinile lor tremură, cuțitele ating sforile.

P 1697: Plan american: Micuța Darling, încercînd să ajungă pe platformă, e oprită de un bărbat. Ea ridică brațele spre cer, apoi își ascunde fața în mîini. Lîngă ea, Părăsita și soția Guvernatorului, care o prind în brațe pe Micuța Darling.

P 1698: Executorul citește hîrtia, apoi se întoarce spre stînga și dă ordinul (de oprire a execuției).

P 1699: Gardienii scot lațul de pe gîtul Băiatului. Lumea se agită, ridică brațele.

P 1700: Plan apropiat al Băiatului. I se scoate lațul. E foarte surprins, ușor buimăcit. Se clatină și e gata să se prăbușească pe spate. Gardianul îl sprijină să nu cadă. Polițistul Binevoitor apare din dreapta și-l apucă de braț.

P 1701: Băiatul, susținut dintr-o parte de Polițistul Binevoitor și, de cealaltă, de Preot, coboară repede scara eșafodului.

P 1702: Plan american: în spate, nemișcați, Polițistul, Preotul și soția Guvernatorului privesc înduioșați, în față. Băiatul se apropie încet de Micuța Darling. Îi pune mîinile pe umeri, încă buimăc; o clipă, s-ar părea că va izbucni în hohote de plîns. Ea se întoarce spre preot, îl întreabă (dacă visează): preotul dă din cap că nu, Micuța Darling sare de gîtul soțului ei, îl sărută, îl mîngîie pe obraz, îi trece mîna prin păr, îl sărută din nou. Îmbrățișați, ies prin față-stînga, urmași de preot, de soția Guvernatorului, de Polițist de Părăsită și de ceilalți, care, cu toții (cu excepția Părăsitei, care se uită țință în jos, tristă) se uită la Băiat și la Micuța Darling (din afara cadrului) cu satisfacție.

IT 327: *Cînd tunurile și zăbrelele închisorilor forjate în flăcările intolerantei...*

P 1703: Plan foarte general al unui cîmp de bătaie: venind din dreapta și din stînga două armate se ciocnesc. Fum al canonadelor. Fulgere cad din cer... (Cînd toate acestea vor înceta — n. trad.)

IT 328: *O dragoste desăvîrșită va aduce pacea pentru totdeauna...*

IT 329: *În locul zidurilor de închisoare, cîmpii smălțuite cu flori.*

IT 330: SFÎRȘIT

În românește de FLORIAN POTRA



ION IRIMESCU, *Portret de fată*

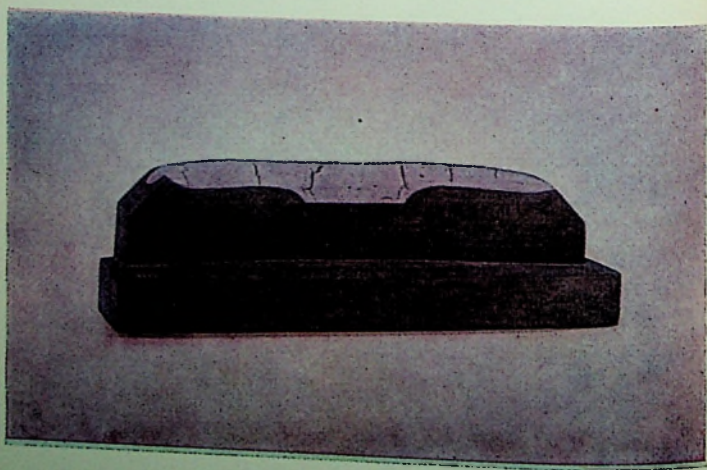
SILVIA RADU, *Vestitoarea*, ghips, 1979



NECULAI PĂDURARU,
Ecvestră, bronz



TRIPTIC LIRIC



HORIA FLĂMÎNDU, *Thorax*

MADRID

JUSTO JORGE PADRÓN

MARIN SORESCU

Încercuit de ochi

Padrón, cu accentul său, reprezintă pentru mine vocala deschisă rotundă și pregnantă a noului lirism spaniol, care printr-un buchet de voci, se impune și pe plan european. O izbucnire în lume, după o perioadă de izolare, fără prejudecata, care poate inhiba, a unei tradiții glorioase și fără ostentativa cantonare doar în experiența din spațiul limbii spaniole. Flăcăul înalt și fotogenic, care în urmă cu câțiva ani, cu ocazia Congresului Mondial al Poeților mă întâmpina în holul hotelului « ?Los Galos » din Madrid, cu un zîmbet frășesc, ca și cînd ne-am fi cunoscut demult, are pasul mare și din călătorii și din citate este familiarizat cu ce se scrie astăzi.

O experiență nordică i-a îmbogățit pana meridională, cu flori zimțate de florduri. E un spaniol aproape scandinav. Printre maestrul său întru poezie nu se sfiște să-l numească pe suedezul Pär Lagerkvist, Artur Lundkvist și Erik Liudegren. Iar faptul că s-a născut într-o insulă (Los Palmos), explică atât tălăzuirea sufletului său către țărîm constant al poeziei, cât și deschiderea largă, deci și spre polul nord, dorința sa de a îmbrățișa totul. În 1980 prestigioasa editură din Barcelona Plaza & Janes îi publica « Obra poetica », o antologie generoasă incluzînd plachetele « Los oscuros fuegos », « Mar de la noche », « Los círculos del infierno », « El abedul en llamas », « Otesnita » și cîteva poeme inedite: a fost momentul de deplină recunoaștere a unei valori tinere autentice, care de peste un deceniu făcea valuri, ca să zic așa, în apele teritoriale ale poeziei spaniole. Justo Jorge Padrón țesea în larg cu o « invin-cibila armada » — o flotă pașnică, de altfel, ce nu avea a se teme de ghiulele inamice, pentru că menirea ei nu era să se bată cu mal și țiu eu cine, ci pur și simplu să năvigneze. O flotă de delfini, ducînd din Los Palmos la Gibraltar imensa disponibilitate de joc, cu tîmbe năzdrăvane în soarele torid, pentru a recădea în horbota de spumă a mării, totul articulat cu nespusă voluptate, inventivitate și dragoste de om. (Delfinii se pare că sînt cei mai apropiați prieteni ai omului, pe apă. Cîinii noștri din mare). Autorul « Cercurilor infernului » nu e un demonic. Știe să pună în prietenie o fervoare plină de tandrețe, care te duce cu gîndul la marea dar de a fi prieten al lui Panait Istrati. Patimă orgolioasă, dorință de confesiune și dialog. Frumoasa re-

vistă « Equivalencias », pe care o conduce, la Madrid, revistă de literatură universală, este un hierbar al pasiunilor sale intelectuale, iar poezia română contemporană ocupă, să recunoaştem, un loc privilegiat.

Padrón construieşte mici tuneluri lirice, în care versurile strecurate ca nişte fuioare fumegînde se încarcă de piclă, funingine şi minuscule fire de ceaţă strălucitoare. Există în poeziile sale un avînt, ceva de şuvoi, care antrenează tot ce întîlneşte în cale şi dorinţa aprigă de a ieşi în partea cealaltă, la luminişul de la capătul tunelului, la aer, la soare. Cîtimea de luminozitate este pusă mai bine în valoare de această tehnică a tunelului. Poetul, în fond un vital, un impetuos, se lasă pradă imaginilor proliferante, care fără a înăbuşi ideea, ca o iederă tropicală, o ameninţă doar şi-o flagelează. Ideea iese salvată la capătul volumului, gîfîind din greu, cu conştiinţa primejdiei prin care a trecut şi cu bucuria salvării. Unele poezii au pupilele dilatate, parcă li s-ar fi administrat o doză de beladona. (Cum se întîmplă în cazul pacienţilor pentru studiul fundului de ochi). În aceste pupile se pot citi imagini minunate, născîndu-se una din alta, autodevorîndu-se, ca nişte plante care s-ar hrăni cu propriile petale. « O speranţă continuă a dorinţei », le mină, le face să se tîrască, precum / valul încins ».

*Niciodată nu mi-a fost frică de noapte
traversînd calm bulevarde încremenite
sub uşorul plescăit al copacilor
în neliîştitorul şi suavul întuneric.
Nici nu m-au speriat unghiile secrete
ale ploii ori vîntului
pe aburitele geamuri nocturne.*

Copacii plescăind în întuneric şi geamurile aburite, zgîrîiate de unghiile ploii ori cîntului, sînt amănunte menite să ne sensibilizeze. Sistemul de aşteptări e « zgîrîiat ». Percepi cu mai multă acuitate metafora zilei capcană, în timp ce noaptea apare ca o plasă binevoitoare, mustind de sugestiile. Borges vorbea undeva despre tehnica unui haiku: poezia realizată, după părerea sa, prin contrast. Şi cădea acest

*S-a aşezat
Un fluture —*

Tînărul poet spaniol, nu e în niciun caz un constructor de haikuuri japoneze. Am preluat mecanismul sugerat de marele argentinian pentru a-l defini mai bine, prin contrast. Padrón nu alătură imagini contradictorii, ci le dezvoltă cu frenetism pe cele din primul plan apărute spontan, care se completează la nesfîrşit. Poezia sa e luxuriantă şi agăţătoare. Cu temperament tropical. Această modalitate convine de minune liricii erotice şi nu întîmplător unele din cele mai mari izbînzii ale sale se întîlnesc în acest domeniu generos.

*Halucinant şi orb de-ntuneric şi nesomn
cu trupul ros de povara constantă
a tuturor secundelor, caut mereu
palpitaţia somnului tău. Doamno, nu cumva*

Să-ți sece în piept puterea de-a te trezi.
Cu disperare și tandrețe
Te învăluie brațele mele, fără a te atinge,
Și fără a te răni trec feroci
Caii nopții, trenurile și roțile lor imense
Mulțimea minioasă, bicele de foc,
și trec, trec, trec prin pupilele mele...

Pe lângă obsesia ochiului («încercuit de ochi,» spune undeva), întâlnim des în lirica sa mitul oglinzii, mai mult sau mai puțin ștearsă și încețoșată. Oglinda este un complement al ochiului, în fond, și putem descifra aici nu atât un narcisism al eului (detectabil în doze mai mari sau mai mici la orice poet), cât, mai ales, dorința de introspecție, de risipire în zona tulbure a ființei, contemplată cu neliniște. Ochiul surprinde în oglinda lucrurilor «inepuizabila nemișcare», «galeria gri a rutinei», în care bubuie «un pumn de imagini». Lirica lui Padrón se organizează de multe ori în viziuni, care depășesc enumerarea și descripția torențială, proprie unei anumite tendințe hispanice, unde cuvântul se inflamează și înăbușă emoția. Tentația spre dulcele retorism e înfrînată cel mai adesea și autorul devine chiar un constructor de coșmare:

În geam troznesc
rădăcinile frenetice ale vântului...
Surde lovituri de copaci
ca niște grele ciocane urcă scara.

Sau: Ca un Midas al fumului,
tot ce ating se face-ntuneric.

Alain Bosquet îl numea pe Padrón «un poet tragic», apreciindu-i «lirismul torturat, grav». O undă existențială înfiorează într-adevăr, plasma discursului, «Imensa corvoadă de-a organiza viața în cuvînt» stîrnește în autor energiile pe măsură. Lectura operei lui Justo Jorge Padrón te pune în fața unei experiențe incitante. Și dacă poetul mărturisea că, în ce privește tradiția spaniolă, se simte solidar cu generația 27 în special cu Vicente Aleixandre, (l-a reprezentat la Stockholm pe bătrînul poet, cu ocazia premiului Nobel), dar și cu un Luis Rosales, sau mai tinerii José Luis Cano, José Agustín Goytisolo, Carlos Murciano și Francisco Brines, poezia sa prin frisonul de prospețime și ingenuitate expresionistă, dacă se poate spune astfel, rețopește tendințele și direcțiile atât de divergente. Ia din aer doar oxigenul și-l respiră cu plămîni puternici. Retorta poemului este tunelul, așa cum spuneam, un tunel al inimii, și oricît ar încerca Midas să transforme totul în fum, ceea ce palpită și triumfă pînă la urmă este tot flacăra. «Focurile obscure» rămîn tot focuri. Scrisul nu este pentru Jorge Justo Padrón o «profesiune de război», război nare pe sine însuși, ci metoda de purificare prin pagina torturată de cuvînte. «Poetul trebuie să se nască și să moară cu fiecare carte», spune în prologul la ediția amintită. O astfel de profesiune de credință este ea însăși o garanție.

ROMEO MAGHERESCU

cu JUSTO JORGE PARDÓN despre o poezie sincretică

Se spune tot mai des în ultimii ani că poezia se distinge printr-un radicalism eficace, printr-o prezență și un prezent nou, când fiecare lector este un alt poet, fiecare poem, un alt poem, cum afirma cândva Octavio Paz. Așadar, stimate Justo Jorge Padrón ce este poezia?

Pentru mine poezia constituie o formă specială a expresiei, o transparență a Cuvîntului fără de limite, dar mai ales, o ardentă căutare spre cunoaștere, o culme a puterii tăcerii, o victorie asupra neantului. În unele perioade ale poeziei spaniole anumiți maeștri precum Vicente Aleixandre, au susținut că poezia este comunicare, alții, ca José Angel Valente, au considerat-o drept tentativă spre aflarea adevărului. Dar care adevăr? Există el oare? Poziția mea este întrucîtva diferită de a celor doi: revelare a interiorității, o invocare spre deschiderea ecluzelor curentului verbal, a violenței sale, dar și o reverberație a lumii exterioare, din care facem parte cu toții, atît de pasionantă în incifrări existențiale.

Vă rugăm să numiți cîteva din sursele poeziei dumneavoastră, în interiorul tradiției poetice spaniole.

Primele peme incluse în volumul *Focuri obscure* își aveau punctul de plecare în inevitabilele ecouri ale lirismului trecut prin filtrul și experiența personală interferată, desigur, cu cea colectivă, de manifestările responsabile, dar atît de variate și nuanțate ale unor predecesori, fascinați, aș putea zice, de forța Cuvîntului ulterior; în cărțile pe care le-am scris, nici acum nu știu cît de bine, mă refer în special la *Mare a nopții*, *Cercuri ale infernului*, *Mesteacănul în flăcări* ori *Darurile pămîntului*, am încercat să instaurez acea căutare vizionară, cînd voința de reconciliere a contrariilor devine o poetică a acestora. De exemplu în volumul *Cercuri ale infernului* mi-am propus să realizez o cosmogonie a durerii omului contemporan, reinterpretînd într-o manieră modernă, cele mai importante mituri, tocmai pentru a evidenția poetic marile resurse umane, misterul ființei, reconcilierea ei cu sine. De aceea consider că imaginea și metafora vizionară ocupă un loc important în creația mea poetică tocmai pentru că permit o trecere spre necunoscutul din noi, spre miracolul vieții, înîlnirea cu acesta avînd forța unui adevărat seism. Ori poate al unei confirmări că incendiază infinitul, haosul și universul ultimei realități. Aceea a Euului. Scriind poezie încerc să fiu, pe cît e posibil, mediativ și interogativ, fără să pierd calitatea lirică, fiindcă sint esențialmente un poet liric și, de ce să n-o spun, mi-ar plăcea să realizez acea îmbrățișare amplă cu modernitatea poetică.

Personal consider că o altă fațetă a poeziei mele, sincretismul ei. Poezii generației anilor '70 ai lirice spaniole s-au concentrat mai ales asupra importanței și calității limbajului în contact cu ultimile mișcări și experimente poetice. În ceea ce mă privește mi-am axat scrisul spre o poezie sincretică, una care să aibă un spirit de sinteză, să exprime unitatea și plenitudinea triumfului prezenței totale a individului și a condiției sale. Îmi amintesc că Michaux scria cîndva: « Îmi propun să explorez mediocra condiție umană ». Desigur, toți creatorii au dovedit că omul este o creatură extraordinară, un

nceput fără de sfârșit, o participare unică la Infinit. Așa că tot timpul el va perturba și va provoca viziunea poetică, va revolta universul verbal, îl va innabla permanent cu nuanțe și profunzimii originale.

Îmi permit să afirm că reprezentanții generației din care fac și eu parte și-au adus o contribuție esențială la redobândirea demnității limbajului poetic, sleit și sărăcit între timp. Revenind la propria-mi poezie, încerc și sper să reușesc să impun adevărul la un umanism progresist, la o lume a ideilor, la o civilizație a semnificațiilor primordiale. Altfel zis, într-o lume cucerită tot mai mult de tehnică, am nevoie de o poezie văzută ca sinteză a gândirii filosofice, a emoției umane.

Se pare că-n ultima vreme proza a cunoscut un avânt deosebit, în timp ce poezia trece printr-un impas. Cum vă explicați această situație?

Întrebarea este dificilă. Cred că ea ar trebui să se refere la poezia franceză care, în ultima vreme, și-a pierdut temperatura și puterea de influență căci, fără un Baudelaire, Mallarmé, Valéry, S. J. Perse și alții alții, e greu să menții trează atenția lumii. Alte țări, și e bine să constatăm că destul de multe, încep să vorbească lumii în propria lor limbă. Să nu fiu înțeles greșit, nu minimalizez, în nici un fel, nu pun în discuție marile individualități pe care le are poezia franceză, ci în ansamblul ei cred că a suferit o regresie către un abstractism, pierzându-și aroma și importanța de altă dată. În acest context, poezia spaniolă, ca și cea sud-americană, se constituie ca mișcări artistice destul de interesante care încep să conteze tot mai mult, acest drum fiind deschis în special de Generația anilor '27, continuat cu poeții anilor următori, voci viguroase și de talent în peisajul literar spaniol. Octavio Paz scria că « America latină începe să prindă chip ». Și are perfectă dreptate.

Stimate J. J. Padrón, conduceți o revistă, Echivalențe, care s-a impus cu repeticie nu numai în lumea hispano-americană dar și-n Europa, unde multe voci întâmpină de obicei cu circumspecție unele inițiative de acest gen. E greu, e ușor să fii în fruntea unei astfel de publicații?

Am avut ideea de a întemeia o revistă în care să se întâlnească, fără nici o prejudecată, poezii lumii, pentru a avea ecou, prin mijloacele sale lingvistice, în rîndul unui număr cit mai mare de cititori. Echivalențe poate așadar să se exprime în engleză, franceză, cit și-n limba maternă a fiecărui poet publicat de către noi, cu producții poetice inedite. Prin eseurile publicate, ce întregesc profilul unui poet ori al unei literaturi, Echivalențe realizează adevărate panorame literare ale unor țări indiferent de poziția lor geografică, de importanța limbii — mă refer la aria ei de circulație. Alături de poezia Statelor Unite ale Americii, a Angliei, a Spaniei, am publicat de exemplu din poezia slovenă, din cea de limbă gaelică ori din Malta. O dată cu aceste încercări de panoramă poeziei ultimilor 40 de ani oferim și note critice în spaniolă și engleză despre principalele cărți ce au apărut în poezia mondială a anului. De asemenea, o amplă bibliografie bilingvă despre cei incluși în sumarul revistei. Revista noastră se bucură de o largă difuzare și de o bună primire la cititori de pe multe meridiane ale globului. De exemplu, distribuim Echivalențe în toate universitățile din Japonia, în peste o sută de universități din S.U.A., în Europa, la principalele instituții de cultură, inclusiv la Academia franceză, suedeză etc., cit și la multe, foarte multe personalități culturale ale lumii.

Ați condus un Congres mondial al poezilor ce s-a ținut la Madrid. Poate ne oferiți câteva detalii.

În 1981, invitat fiind la al cincilea Congres mondial al poezilor de la San Francisco, am fost desemnat de către adunarea generală a acestuia ca președinte al următorului Congres ce urma să aibă loc la Madrid.

Gîndesc că Congresul a fost destul de reușit, s-a bucurat de succes, deoarece comparativ cu celelalte, acesta a întrunit un număr important de poeți și îndrăznesc să afirm că mai mult de 50 dintre aceștia puteau să fie candidați la premiul Nobel. Imaginați-vă că au fost la Madrid peste 500 de poeți din 5 continente. Aș putea să dau multe nume, dar lista ar fi prea lungă. Un lucru este cert: poezia înfrățește popoarele, militează cel mai eficient pentru înțelegere și prietenie, poezii fiind niște soldați, fără arme, ai victoriei păcii și de aceea aceste întâlniri poetice ar trebui tot mai stimulate și înmulțite.

Ați publicat în Echivalențe cîțiva poeți români, ați vizitat România, cunoscînd la fața locului realitățile noastre literare. Ce ne puteți spune despre literatura română, despre receptarea ei în Spania și-n Europa?

Cunosc poezia lui Nichita Stănescu, a Anei Blandiana, a lui Mircea Ciobanu, poezia și teatrul lui Sorescu. Ei bine, pot afirma cu deplină satisfacție că literatura română este slujită de creatori de mare talent, de voci autentice în marele cor european al literaturilor de valoare. Mai mult decît atît, aveți reviste de mare ținută în care poți întîlni pulsul actual al fenomenului literar, tendințele, mutațiile și perspectivele scrisului românesc. «România literară», «Convorbiri literare», «Steaua», «Tribuna» sînt doar cîteva nume. M-a impresionat, și-o spun cu toată căldura, «Secolul 20», revistă etalon, ambasadoare a literaturii românești în străinătate dar și a literaturilor străine în România. Conținutul cit și prezentarea grafică a acesteia o impun ca pe una din cele mai interesante reviste europene, la care, mărturisesc cu plăcere, aș vrea să colaborez cît mai des. Sincere felicitări redactorului ei șef, Dan Hăulică, prezență remarcabilă în perimetrul artei, culturii și literaturii europene.

SULTANA MAITEC, desen din ciclul Marea



JUSTO JORGE PADRÓN

ÎNCERCUIT DE OCHI

În trenul cu care ochii tăi citesc
noaptea acele hirtii ce-au reușit
să țină loc de existență, sclipește oarbă frica.

Acea frică implacabilă și corozivă
ce ridică îngrădirile și visele
purtind îngropate violente
morți ce încă par a aștepta
pînditoare în spatele fiecărei umbre.

Un aer liniștit închide pereții
camerei. Limba ceasului
izbește pe cei ce dorm, invizibili,
în spatele cristalelor ceții: guri,
pași ai unui susurător rîu uman
care suie în tălăzuire printre cutele
nude și fumegînde ale cearșafurilor.

Este o mulțime tăcută,
încordată, care rămîne sentențioasă
înt cercurile compacte ale aerului.
Sînt ochii, mii de ochi ce-ți contemplă
lumina și putreziciunea vieții.

Cu luciditatea neliniștită a inculpatului
vezi că încăperea s-a redus
la limitele stricte ale unei nișe
îngropate în timp. Fără lună
captivă nici constelația apelor

fără marea nopții nici vocile
distante ale copacilor. Acolo,
acolo rămlî încercuit de ochi
ce nu uită, nici nu te pot ierta.

În românește de MARIN SORESCU și OMAR LARA

INVAZIA ATOMILOR

Într-un loc ciudat, foarte departe de-această voce
care nu-i a mea, trebuie că se află spiritul meu.
Voce pe care vîntul n-o răspîndește,
memorii pierdute, reunite
într-un murmur nelinîștit, într-o plîngere fragilă
de numeroși alți oameni deja morți.
Sînt celule de viață, gînduri
pe care suprema explozie a luminii le-mprăstie.
Clipă ce a trăit de-a lungul secolelor,
secole devenite această singură clipă.
Abia putem să ne-o amintim.

A fost o oglindă gureșă,
o planetă sinucigașă
care se îstelase în noi
și ne umplea de lumina neașteptată
a luminii, focul focului,
strigătul unanim al fulgerului
care, în aer, va răscoli
străfundul abominabil al pămîntului.
Ne-a învăluit neagra vibrație a abisului,
pata oarbă a cobaltului,
ce a șters culorile, pervertind cîmpiile,
mototolind edificiile ca pe niște hirtii murdare,
oșlînd florile, norii, smulgînd aripi și mări.
Într-o zguduitură metalică doborî la pămînt lanțuri cordiliere
și răzbi prin porli adormiți ai copiilor.

MAREA LUNĂ GALBENĂ

Asemeni unei fabuloase monede de aur și ceață,
crater al unui abis obscur
care, încetul cu-ncetul, va începe să absoarbă lumea,
la capătul unui povîrniș abrupt,
majestuoasă, înaltă și singuratică,
marea lună galbenă.

Coborînd în prăpastia liniștii îstelate
strălucitorii mesteceni,
vehemenții scoruși,
pinii ciclopici,
se aruncă spre noi precum niște pantere oarbe,
asemeni unor dărîmate catedrale de fum,
asemeni unor fulgurante tîrnuri de umbre
fără să ne atingă cel puțin,
însă calul este o' flăcără de apă,
Il atrage în mod fatal luna.

fluier de momit păsări, hipnotic, tot mai puternic
capturându-ne în aura secretă a nopții.

SUFLET DE OȚEL

Dormea într-un somn negru și rigid
asemeni arborilor nocturni ai iernii,
însă în visul lui aerul nu se unduia
și nici insomnia bolboroseală a apelor.
În patul său incolor
aproape bănuia greutatea încăpăținată a tristeții.
Ușoara lui respirație se confunda
cu solzii și cu dinții ce imitau
ritmul pulsului său.
Îl auzea apropiindu-se prin lenevia secolelor,
ca și cum distanța minimă nu ar mai înceta
să se stingă. Bănuia în unghiile foarte lungi și verzi
sumețite ace veninoase,
boturi abisale și succesive.
Presimțea atacul,
sfîșierea fremătătoare.
Nici nu putea deschide cel puțin ochii
și nici să evadeze dintre aceste înalte ziduri.
Fulgurant, vibra ca o lamă de oțel,
așteptînd dintr-o clipă în alta semnul
sfîrșitului.

NU ȘTIU PENTRU CÎT TIMP

Nu știu pentru cît timp voi mai rămîne
în această inutilă succesiune de clipe.
Rătăcesc pe străzi, cu marea-n priviri.
Chiar dacă inima încă-mi bate în piept
și trupul ascultă
de vocea norocului sau de cea a instinctului,
și chiar dacă simt că încă aș mai putea să muncesc
la mașini,
să ocup un loc printre oamenii vii,
deja nu-mi mai aparțin.
Îmi arunc privirea spre orizont
însă nimic nu îmi mai redă neliniștea-n ochi.
Unde va fi acel foc fericit?
Nu-mi mai rămîne nimic iar viața nu se sfîrșește.
Ascult înceata dezagregare,
invizibila desfășurare către rutină.

În românește de ALEXANDRA GHEORGHIU

LISABONA

PEDRO TAMEN

DANIEL NICOLESCU

Poezia ca dialog

*«Încoronat cu ochii mei
lată cel mai prețios chip
Mic apare, e tinăr*

Stăm față în față și nimic nu e pentru noi invizibil.

Acesta este evenimentul care fondează în Eluard poezia. Totul începe pentru el cu apariția unui altul, a unui micuț cap prețios care îl privește și pe care îl privește; acest schimb este suficient ca să ilumineze lumea și să facă să se nască într-însa o posibilitate infinită de sens.»

Iată orgolioasa axiomă pe care Jean Pierre Richard o așază la temelia studiului său asupra lui Paul Eluard din *Onze études sur la poésie*. Instanța provocatoare a stării lirice în versurile poetului portughez Pedro Tamen este în mare măsură asemănătoare. Poezia își află sensul și își trasează corporalitatea ideatică și afectivă de abia în clipa în care își stabilește un destinatar. Un destinatar cu o configurație, neîndoiș, singulară. Un destinatar dezgolit de vălul abstract ce ocultează atât de generic Cititor, un destinatar chemat să participe efectiv în text în chip de straniu partener al aventurii lirice. Fie că este acel ceșos «Tu» din *Zilele*, fie că este «Cristovam Pavia» din amarul epitaful *Trei fragmente pentru memoria lui Cristovam Pavia*, acest altul, invocat aparent doar dintr-un artificiu retoric, invocă la rându-i starea de grație a poeziei. Spuneam — aparent artificiu retoric, pentru că adresările, chemările ce jalonează lirica lui Tamen nu sînt nicidecum din speța celui celebru «Donna me prega, perch'lo voglio dire» al lui Cavalcanti, formule de adresare adică de factură oarecum stereotipă, enclave factice de ordinul convenției literare. ci indelebile amprente ale unui mod original de concretizare a unei viziuni poetice, particulele organice, firesc angrenate în fluxul confesiunii lirice.

Poetul simte nevoia mărturisirii, a spovedaniei, în chip de fugă de sentimentul izolării pe care lipsa cuvintelor l-o stîrnește și de aceea își inventă interlocutori ori martori imediați, «prezențe aievea», de a căror mutuală comprehensiune pare că se bucură. Dialogul astfel înjghebat devine adesea plenar, dezvăluie o stare de seninătate doar fugar atinsă de aripa melancoliei:

— Dar unde e, dragoste, urma fantasmei ?

(...)

— Nu știu; e bine să nu știi; să ne dăm minile
și să repetăm neștiutul joc.

(...)

— Da, să ne jucăm de-a Speranța

dar rămîne uneori infirm, iluzie obstinată de reciprocitate comunicativă ca în
elegiacul:

Unde ai fost cînd au sunat orele patru,

și, înainte de asta, cine erai tu, dacă erai ?

În care partenerul nu este decît o umbră, o efigie surdă; scrișnetul tristeții unor
astfel de versuri devine sfîșietor. Alteori, în sfîrșit, elanul acestei eucharistii, lip-
site evident de un conținut religios precizat, încremenește într-un strigăt invocator,
care, la fel ca și în situațiile precedente, eliberează suflul poetic, dezmoște sufletul
însingurat al poetului, izvodește, într-un cuvînt, poezia: « Pentru ce? Pentru cine?
— strigătul nu știe, / copile, care îi e mama ».

Ziua, Zilele secvențe fericit grăitoare pentru volumul de debut al autorului
— *Poem pentru toate zilele* (1956), poeme convulsiv preocupate de găsirea unui
ton adecvat — de unde și salturile sfidătoare și abrupte de la un registru stilistic
la altul, de la un regim imagistic la altul, de la o ipostază — în sens platonician —
la alta, poeme contorsionate dar coerente, curajos excerptate, în această « Anto-
logie provizorie », din pricina puterii individualității lor, din atît de complexul
ansamblu — ne introduc pe îndelete în imanența acestei modalități de comunicare
poetică. Atmosfera inițială, cu manifestă patină mitică, dezvăluie personaje bizare,
largi spații deschise, populate fantomatic de « cai cu picioare de spumă », « leopuri
fișnind din vizunile toate » sau de « un vînt ce cată luna ». O lume străină și rece,
covîrșită de sentimentul lipsei de coeziune, dispartă, împrăștiată în entități per-
fect autonome, tiranizată de apăsarea unui timp, *illo tempore*, ce nu născocise încă
cuvintele. « Dar iată că tu ai sosit și eu te-am văzut ». Prezența semnificativă, or-
donatoare în risipirea haotică a începutului, este vestită și lăudată prin această
adresare. Cuvintele își recapătă sensul de comunicare, acces la sintaxă, nu mai
sînt simple fotografii ale unui univers anchilozat și sumbru, ci imaginile dinamice
ale unui film copleșit de solaritate. Cuvîntul luminos, adevărat, întregit, redat
adevăratei sale meniri, se naște dintr-un dialog benefic, întocmai precum « soarele
ce se naște din umerii tăi ». Solitudinea este tăcere, poetul o știe bine, și de aceea,
înfrîngîndu-și senzația de vacuitate care îl impresoață, își creează — ca să folosim
un joc de cuvinte — *insolitudini*. Singurătăți aparte, neobișnuite, în fond înfrînte.
Se apleacă cu fervoare comunicativă asupra obiectelor ori ființelor din jur și le
investește, într-un gest de infinită tandrețe, cu grai, auz și afect.

« Teologia noastră era sărutul copilului celui mai apropiat, » Această nevoie
de căldură, de vorbă « noi », de vorbă « tu », reprezintă punctul de convergență
al liniilor de forță ale poeziei lui Tamen. Situație și soluție limită în nevoia izbăvirii
de pustietate apare succedaneul palid: « Je est (aussi) un autre ».

Spunea Cehov: « Adevărata fericire nu e cu puțință fără singurătate. Îngerul
căzut l-a trădat pe Dumnezeu probabil pentru că l-a fost dor de singurătatea pe
care îngerii n-o cunosc » (*Salonul nr. 6*). Îngerii care îl fascinează pe Tamen, cei a
căror existență l se pare legitimă sînt cei rămași. Cei care poartă pecetea vocației
de a nu îndura singurătatea. Cînd, zice poetul, « privind spre înalt cerul s-a deschis »
(*Zilele 3*) « Toți îngerii au venit să se așeze pe margini și au rîs ca și noi cu hohote
mici ». În mod sigur atitudinile insurgente sînt străine poetului. Cînd nu este grav,
nu reușește să se mărturisească altfel decît blînd-întrîstă ori, în fine, meditativ

în chiar momentele de euforie pe care lumina și simțămîntul fraternității împlinite i le acordă. « Privirea spre înalt », « ochii ridicați » spre soare, spre certitudinea cu care haloul zilei înfășoară realitatea, sînt atitudinile ce configurează cu precizie chipul poetului. Fuga de tenebre și izolare, de inform și de imperfecțiune dăltuiește o sensibilitate poetică a cărei apolinică noblețe reclamă, pe cît de tînguitor, pe atît de injonctiv, dreptul la claritate: « Ca pe o hîrtie nu mototoli această zi ». (*Como un papel...*)

Evoluția liricii lui Tamen nu cunoaște, așa cum începuturile ar fi lăsat să se bănuiască, metamorfoze radicale. Ea înaintează pe traseul unei linearități fertile, în sensul că își cultivă constant obsesiile, dar, le adîncește, le îmbogățește volutele, în dorința sistematizării unui univers unitar de puternică originalitate și consistență. Dacă există schimbări ori salturi vizibile, acestea se referă la felul în care poetul ține să-și ordoneze rostirea. Ultimele sale volume, *O aparelho circulatório*, *Horacio e Coriaceo* frapează prin lapidaritatea expresiei, prin scriitura nervoasă, îmbrățișînd elipticul și hiatusurile de tot felul. De la maniera discursivă a *Zilelor* sau cea a aproape epopeicului *Investigação da paternidade legítima* (istoria unui Telemac pornit în căutarea tatălui) la *Și acum*: tu, distanța este echivalentă cu esențializarea. Este drumul către o simplitate sinonimă cu descoperirea miezului lucrurilor.

SULTANA MAITEC, din ciclul *Marea*



PEDRO TAMEN

ZILELE

3

Pe vremea aceea, să trăiești era cel mai bun lucru din lume.

*Cînd se ridica soarele, toată suflarea vedea
și undeva dincolo de munți oamenii erau copii.*

*Era o cîmpie, mare cum se cade să fie orice
cîmpie*

și netedă pentru că totul era îmbrăcat în certitudine.

Pe vremea aceea ne născusem și eram egali cu ierburile și cu florile.

Tu,

*atît de perfectă încît era peste putință să nu exiști,
semeață precum un suris de rîndunică,*

*tu erai în preajma mea — atît de firesc proaspătă —
și nu existau motive și nici rațiuni ca să cunoaștem
totul.*

*Teologia noastră era sărutul copilului celui mai
apropiat*

*și odihna noastră pe pămînt ca frunzele aceleiași
plante,*

recunoscători, imputinați, conștienți.

*Privind spre înalt, cerul s-a deschis și toți îngerii
au venit să se așeze pe margini*

și au rîs ca și noi cu hohote miciute.

Eu înginam frumoase cîntece fără cuvinte

și mă ascultai cu liniște și cu ochii deschiși,

așa cum făceai cu orice freamăt.

8

*— Mergi pînă la capătul văzduhului să culegi alba floare,
fugi și alege mînunchiul minutilor.*

Adu piatră rotundă de pe muntele miracolului.

și întoarce-te lămurit, deschis, cu ochii mari...

*— Dar unde e, dragoste, urma fantasmei? Unde
se-ascunde luminișul proaspăt al celui absent?*

— Nu știu; e bine să nu știu; să ne dăm miinile
și să repetăm neștiutorul joc. Traistele noastre
cu culori sînt singura explicație.
Să repetăm jocul, miinile să ni le dăm,
să dansăm, liniștiți, și apoi lasă-mă să-ți cer
floarea, piatra, mănunchiul de imposibile. Doar cine le are
le poate cere.

— Da, să ne jucăm de-a Speranța. Fără de grijă,
cunoscînd nevăzutul, să repetăm jocul sărac.
Cere-mi să socotesc din nou, și, tulburat,
mă voi duce să caut secretul aflării noastre aici.
Mai spune o dată: du-te, și încă o dată: aleargă.
Amîndoi aici, pe acest colț de arbore,
să începem un joc, cu ochii țintind în sus,
precum razele soarelui din Miinile ce ne mîngie.

13

Timpu,
înelungatul, frumosul, areicul, puternicul timp
timpul fără memorie,
ochii noștri zburînd.
Lumina,
lumina de neocolit, sfințită, albă,
prezența difuză,
înalte zări respirate.
Lacrimi,
întocmai ploii, mării, adîncului întuneric,
riuri de bucurie fără înțeles,
păsări aveau.

ZIUA

Fragedă era ziua, împlîntată în ploaie,
tinere orologiile cîntînd Mozart...
Alergau mașinile, pașii treceau
iar bătrînii moțăiau,
neizbutite întoarceri ale tuturor umbrelor.

Pasăre așezată pe sufletul înserării,
soarele era o iarnă firească...
Marea părea aproape în ochii mulțimii,
o barcă sosea în fiecare clipă
și nepătrunsul dansa în miini de copil.

Îmi amintesc de liniștea de sub gabardine,
îmi amintesc umezeala de pe roțile mașinilor...
(Atît de slobodă în aer se scurgea amintirea
încît frunzele verzi însemnau anii)
Ploala se năștea din pămînt spre țării

și ridea pe fețele oamenilor veșnici
— fiecare riset al ei era o stradă întreagă
și era ciinele vagabond adulmecind acest pământ
zămislit în văzduh prin marele gest.
Stradă făurită din iubire pentru furnici,
micuță jucărie găsită-n tufiș,
erai mina deschisă spre toate sunetele,
spre fiecare șuierat al vreunui vapor de apă,
spre frumoasa prospețime a brizei sărate.
Sprintene, cerurile pe furie se jucau
cu asfințitul prunc, răspîndit în aer,
se jucau pietre în preajma trotuarelor
și alergau împreună din calea vîntului...
Treceau oameni cu fețele roșii
dintr-un somn neîndestulător abia treziți,
pașii lor subțiri de nimic nu știau
— nimic nu fusese împlinit și aveau zece ani.
Bruma cea albă învăluind soarele
surîdea îndeaproape lucrurilor toate
și totul tresărea simțindu-i atingerea.

Alunecau orele din leagănul ramurilor
fără glas răminînd, respirînd fum...
Și, ușoare, parfumate, treceau dincolo de acele miini,
atît de strînse și puternice, ale lumii dintîi...

Se aștepta ceva, ceva era aproape,
era nevoie de ceva, lipsea un răspuns,
riul care să fie așternutul ploii
bezna sfîrșitului în chip de culcuș pentru soare,
turnul desăvîrșit,
mina care să închege răspîndirea lucrurilor
și iată că a venit riul, și bezna și turnul,
și au întins degetele cînd tu ai sosit.

Iepuri țîșneau din vizuinite toate
și izvorul din munți a suris lichenilor.
În aerul respirat s-au răspîndit săruturile
și lăzile deschise și-au dezvăluit sfîrșitul.

Caii cu picioare de spumă au fugit
în coamă ducînd vești fără țință.
Vîntul gonea căuțiînd luna
iar înserarea și cerurile și-au sugrumat strigătele...
Liniste se făcu și iarba cresc
mai verde și mai fragedă, certitudine nesmintită.
Clopotele au pîndit, au ris treptele,
totul era gata și din nou pregătit de zbor...

Atît de frumoasă de parcă veneai din copilărie,
atît de curată și simplă, cu mișcări așa blînde...
Copilă a vremii, a anilor risipiți,
umbră a altor nopți, logodnică altor zile,

desăvîrșită iluzie, piele a propriilor mîini
iată că ai sosit și iată că eu te-am văzut,
și ceasurile au suris ferice, împlinite...

Chipul tău era scoica celor patru oceane,
trupul, plaja cu nisipul jilav,
ochii tăi înălțau umbrarul cerului
și acopereau catargele cu verzi stindarde.
Tu erai vîntul, tu erai tăria,
dănțuiau tainic mîinile tale de briză...

Ai izvodit prezența în inserarea de bronz
și de-acum nimic nu va mai fi nelămurit.
Acum tu erai temeiul numelor,
cocoșii cîntau, era bine să respiri...
Cimpii îndepărtate rămîneau nemișcate,
așteptîndu-ți picioarele, mărunte trăsuri.

De-acum, niciodată noaptea sfișiată în întuneric
și niciodată ziua mînjită de scuipat
niciodată vîlul înfășurîndu-mă pe de-a-ntregul
niciodată degetele orbecîind după flori...
Statuia înrădăcinată în pustietatea pieții
înturna ochilor închiși liniștea
și copleșea cu întuneric pietrele arse.

Acum, eu știam că în fiece dimineată
soarele se va naște dintre umerii tăi.

TREI FRAGMENTE PENTRU MEMORIA LUI CRISTOVAM PAVIA

1.

Hăul acela prin care te-ai dus
zi-mi, care e? Un lucru știu doar:
că există, și că pe-acolo
ai plecat să întîmpini glicinele fecioare.
Ca nicicînd mai puternic, în liniștea mare
ne repeți alba ta telegramă.
Pe drumurile spre fermă chiar nevăstuicile
amușesc și odată cu ele palmierii:
Lumea întreagă ți-e testamentul.

2.

Cînd tirzlu se făcea și eu nu mai grăiam
(eu; cel pe care l-ai iubit dinlăuntru)
străzile erau pustii, străvezii,
și o altă zi începea să se nască.
Căci era prea devreme încă.

3.

Astăzi chipul ți-e un cuțit
ce ne împarte într-unul.

UNDE AI FOST CÎND AU SUNAT ORELE PATRU...

Unde ai fost cînd au sunat orele patru,
și, înainte de asta, cine erai tu dacă erai?
Prieten ori dușman, îți pot vorbi acum
ție, așezat în față-mi, cu umerii
incovoiați de povara condeiului?
Vorbesc deasupra capului plecat,
și văd dincolo de tine, în zare,
rămășițele pașilor tăi;
dar nu știu unde ai fost, nici dacă erai.
Te zăresc departe, sub soare ori ploaie,
făcînd gesturi largi sau doar un semn palid;
spui vorbe străvechi,
de dinainte de ceasul al patrulea,
și nimic nu știu despre tine,
nimic decît ce îmi rostești cu acea căpătină
surdă.

Nu te-ntreb adevărul,
ce gîndești despre ziua de mîine sau dacă l-ai citit pe Goethe;
ori măcar dac-ai iubit sau iubești
pe ascuns
o femele, un pește, un mac.
Nu-mi trebuie această muțenie a condoleanțelor
către mine, către tine sau doar către pămîntul
pe care tu și eu l-am strivit — și mîncat.
Întreb doar cine erai,
dacă erai și unde ai tot fost
de cînd orele patru s-au împlinit.
Poate că ochii-ți lipsesc? Nu, nu și l-am văzut.
Din depărtare în depărtare,
îți legeni capul, dar poate e numai amăgire.
Prietene, cînd ai venit?

ȘI ACUM : TU

Și acum: tu
Văd din nou; marea e lină,
și știu că vînturi aleargă, prin ele
se lipesc de-al tău trup amintiri de lumină.

Mă odihnesc: pârul tău, întindere calmă.
Iată: e zi deja.
Senine șuvițele lui; în adîncitura din palmă
zărindu-le, soarele răsărea.

UN FADO: CUVINTELE MELE

Cuvinte pe care le-ai spus și acum nu le mai zici
cuvinte precum un soare ce mă ardea,
ochi înnebuniți de-un vint ce izbea
în ochi care erau ai mei și erau fericiți.

Cuvinte pe care le-ai spus și care roșteau
secrete ce erau leneșe dimineți,
promisiuni imperfecte, șoptite,
cînd sărutările ne dădeau răgaz.

Vorbe pe care le-ai spus, fără noimă cuvinte,
fără să le fi dorit ci doar pentru că ele erau
cele care aduceau liniștea steluțelor
noptii care mi se năpustea în auz.

Cuvinte pe care nu le spui, care nu-ți aparțin,
care-ou murit, care-n tine deja nu mai sînt
— care sînt ale mele, doar ale mele, căci rămîn
în amintirea pe care pe străzi o tirăsc.

TRANSPORT ÎN COMUN

Se-ntind pe pămînt statuile; moartea se deschide
ca un tîndr hîlacint în ploaia de dimineață.
Însă aici, după-amiază se-ndreaptă către adîncuri
și cade departe de noi. Sosește acum la cîrmă
o perfectă figură țesută din foc și apă.
Ne apropiem de ea și îi aparținem.

Dacă vă deranjează vreo fereastră deschisă,
rugați-l pe vatman s-o închidă.

De acum liniștite vînturi, aproape neclintite,
veghează în pragul unor vechi case, înlănțuiesc
de la A la Z timpanul lucrurilor.
Descoperită, memoria își afirmă prezența:
dacă vă deranjează vreo fereastră închisă,
vatmanul, la cererea dumneavoastră, o va deschide.

În românește de DANIEL NICOLESCU

FLORENȚA

RENZO RICCHI

URBANO URBINATI

Motive recurente

Poet, prozator, dramaturg, ziarist și redactor la radio-televiziune, Renzo Ricchi are deja la activul său o vastă operă de scriitor. În privința, mai ales, a operei sale poetice, a publicat nouă culegeri de poezii strînse de curînd într-o antologie succulentă, sinteză efectuată de către el însuși, cuprinzînd compozițiile cele mai reprezentative ale tematicii sale.

Această culegere, cu titlul *Le radici dello spirito*, a fost deja tradusă în mai multe limbi și chiar de curînd am avut onoarea de a prezenta prietenilor de la Institutul Italian de Cultură din Ankara ediția în limba turcă. Într-o scurtă introducere scriam, cu acel prilej, că, aproape printr-o pură întîmplare, îmi căzuse în mînă cartea lui Ricchi și mă apucasem să o răsfoiesc din curiozitate, dar fără prea mult interes, fiind vorba pentru mine de un nume încă necunoscut. Dar, adăugam, «lectura începută într-o primă fază mai mult dintr-o datorie de serviciu, decît dintr-o alegere liberă, a devenit cu fiecare pagină mai atentă iar implicarea — dintre întîmplătorul și poate, la început, puțin distratul cititor și climatul spiritual și poetic al textului — s-a dovedit a fi tot mai intimă».

Am fost frapat imediat de o caracteristică a poeziei lui Ricchi: claritatea limbajului. Trebuie să admit că, insistînd asupra acestui aspect, nu aduc, desigur, nici un serviciu poetului. Astăzi se afirmă tendința de a considera profund numai ceea ce este neclar și ne-am obișnuit în așa măsură cu această uzanță, încît luăm drept bune nu numai poeziile incomprehensibile dar și critica așa-zis ermetică, fără să ne gînim cu funcția ei specifică — nu numai aceea de a evalua, dar și aceea de a lămurii (și, de altfel, chiar și în evaluare, în judecata în sine, este nevoie de claritate). Nu întîmplător Benedetto Croce spunea în cartea sa *Contributo alla critica di me stesso*: «Am avut nevoie de ani de experiențe pentru a mă convinge că cel care comentează și expun sînt de obicei cu mult mai neclari decît autorul comentat». Dar să ne întoarcem la Ricchi și la tiparele sale expresive, despre care simt nevoia să subliniez un concept pe care-l consider important: claritatea limbajului

său poetic nu trebuie să ne ducă cu gândul la o legătură cu formele și schemele prea tradiționale, pentru că nimic n-ar fi mai deplasat. Tiparele sale expresive sînt originale, personale și foarte variate, fără scheme fixe — aceste învelișuri predefinite, bune la toate, în care apoi diferitele conținuturi glisează.

Desigur, în vorbirea sa, deseori sar în evidență versuri clasice de o factură aleasă și urechea formată recunoaște imediat un endecasilab, un septenar sau, împreună, un decasilab și un septenar — podoabe pe care poetul le risipește cu ambele mîini, din belșugul inspirației. Dar este un fenomen instinctiv, întîmplător dacă vrem, niciodată un exercițiu calculat. Pomenindu-l pe De Sanctis, este o exigență formală care se desprinde din revelația spontană a conținuturilor.

Referitor la conținuturi, tematica lui Ricchi abordează aproape toate motivele recurente la cel care se pregătește pentru anevoiosul Limbaj al poeziei, de care se lasă atras: cercetarea existențială, rechemarea eternului feminin, timpul care se scurge inexorabil, aspirația către dreptate și speranță, dorul de sentimente trainice, curiozitatea și neliniștea călătorului, o « călătorie » în spațiu, în timp și, mai ales, « în interioare homine », la rădăcinile spiritului.

Ar fi ușor să găsim pentru fiecare din aceste teme o confirmare directă prin lectura textelor, dar aș lungi prea mult vorba și aș depăși limitele pe care mi le-am propus pentru această scurtă prezentare a selecției de poezii — obligatoriu res-trînsă — făcută pentru revista *Secolul 20*.

Să luăm de exemplu tema timpului, temă care revine nu numai în poezia lui Ricchi, ci și în poezia « tout court » a tuturor poetilor, indiferent de limba în care scriu. Este una din temele pe care aș numi-o trebuincioasă și pe care fiecare poet o repropune cu cifra lui, în care, de altfel, constă însăși componenta de originalitate.

Renzo Ricchi a ales calea simplității, cea mai grea, fără doar și poate, dar singura practicabilă pentru cine vrea să obțină rezultate valabile și trainice.

În culegerea intitulată *Viaggio*, publicată de Ricchi în 1977, este o poezie care redă din plin acest motiv, cu simplitatea amintită. Este intitulată « Ringhiano le rotale » și este legată de imaginea trenului, de veșnicele plecări, de sosiri, de dure-roasele despărțiri. « Ieri, oggi, domani ». Se schimbă peisajele, se schimbă vizlunile. Nu ne mai dăm nici măcar seama, trenul aleargă repede și noi am vrea să-l oprim, am vrea să fim, cel puțin o clipă, conștienți de aceasta:

*Ma fermatelo, fermatelo un momento,
perdio, questo treno. Che io avverta che sono qui,
che sto passando, che forse non tornerò più.*

O țîșnire finală, de o simplitatea aproape nemaiauzită, dar care lasă semne și care sigur nu se uită.

Contrastul dintre timpul care se scurge repede și nevoia, în schimb, nu spun de a-l opri, — ar fi prea pueril — dar de a-l savura fiecare clipă, de a fi conștienți de acest fapt, este bine exprimat în câteva poezii, ca « Giovedì » sau « Io qui », care dezvăluie — printre altele — o originală organizare de scheme și tipuri expresive. Referitor la acestea, de notat perfectul amalgam dintre modernitatea versificației (« Io/qui ») și tradiție, întâlnită în două versuri clasice de antologie:

*mentre con umiltà da religiosi
i piccioni
annunciano il mattino*

endecasilab primul vers și septenar ultimul, amîndouă de o aleasă factură.

Rechemarea femeii, a eternului feminin, este un alt motiv care revine frecvent la poetul nostru și deseori femeia capătă aspectul unui refugiu unde poetul își înfrînge temerile și-și liniștește propria-i singurătate:

*Grato del suo calore
Le cerco i seni
maternità ritrovata
rifugio
nido di donna che accoglie
la mia solitudine raminga.*

Imaginea refugului, a cuibului în care-și alină neliniștile și amărăciunile revine cu insistență în poezia intitulată « Donna », în care cuvântul « cuib » este plasat zolat în mijlocul compoziției, ca o legătură a tensiunilor, în același fel în care un bun pictor caută punctul de întâlnire al liniilor care compun tabloul.

Dar tema femeii cheamă și alte imagini în mintea poetului, imagini proaspete de frumusețe, de drăgălășenie:

*Tu eri una mimosa
solare e fragile.
Io il giardiniere
innamorato.
Geloso anche del sole.*

Și iată încheierea, și de data asta eficace și originală, dar de o simplitate dezarmantă:

*Poi il giardiniere
restò senza
il suo giardino.*

Citatele ar putea fi mai multe. Cititorii pot găsi o variantă a temei în compoziția scurtă și foarte reușită intitulată « Giovinetta », unde eterna rechemare a femeii subînțelege și subliniază pe aceea a frumuseții:

*Un giardino fiorito
nei tuoi occhi.*

*.....
Che regalo, vederti.
Certo porti fortuna.*

Imagini care ni-l amintesc pe Vincenzo Cardarelli, un poet pe care Ricchi l-a iubit mult și de la care a reținut cu siguranță lecția de stil, de simplitate și de eleganță a formei.

Tema existențială, care, ca și aceea a timpului, este de neînălțurat la toți poeții, se desfășoară ca o cercetare neliniștită, frământată. Este eterna problemă: cine sintem, de unde venim, unde mergem.

*Se non sapremo mai?
Da dove
verso cosa
perchè...*

Este introducerea, așa cum se observă încă o dată, explicită și hotărâtă, a unei compoziții care are ca titlu chiar primul vers. În tiparele stilistice ale lui Ricchi apare evident un procedeu pe care el mărturisește că-l folosește și în povestirile și chiar în reportaje: în Introducere se află deja întreaga temă, se joacă cu cărțile pe față și concluzia va fi și ea rapidă, concisă, sub formă de epigraf. Pentru a da forță motivului, poetul recurge deseori la literație, ca în poezia « E lo ancora mi chiedo », care se desfășoară printr-o succesiune de interogații seci și se termină cu o ușoară variantă formală:

*e lo mi chiedo
ancora
sempre.*

Căutare febrilă, se spune, care poate fi încheiată cu momente de seninătate, ca în compoziția intitulată « Canto di ringraziamento », în care parcă se simte prezența unui spirit de « laudă » franciscană.

Am vorbit la început de « dorul de sentimente trainice », un motiv care se perindă insistent în opera poetică a lui Ricchi, ca în poezia « Infanzia »:

*Le madri si affacciavano alle finestre
ci guardavano 'un attimo.*

.....
*e a sera era una gioia
il ritorno dei padri.*

Sau cu mult mai mult și mult mai tare în « Lettera postuma » dedicată tatălui, adevărată capodoperă care nu poate fi citită fără a nu încerca o profundă emoție:

*La tua partenza
mi ha indebolito
padre.
Mi ha mostrato la fragilità della pianta.
L'orgoglio
della mia virilità
è scomparso.
Essere uomo
non mi basta più.*

Sînt versuri de o extraordinară intensitate care-l descoperă pe poetul autentic, capabil de a asimila și punctele de plecare și sugestiile altora (Sbarbaro, Ungaretti, de exemplu) și de a le repropune sub o formă nouă purtînd amprenta sa, de o originalitate intactă și cu o înprospătată forță expresivă.

O trecere în revistă a tematicii evidențiază motivele care revin frecvent, dar nu subliniază întotdeauna frumusețea imaginilor poetice. Dar aceasta este deja un alt subiect de discuție și presupune un alt fel de analiză a textelor, care de altminteri înfățișează cîteodată mici tablouri parnasiene, dar cu semne, subtilități și tresăriri pe care parnasienii nu le aveau mereu. Nu este posibil să trecem la o analiză precisă limitîndu-ne la selecția de texte oferită cititorilor acestor reviste, dar deja poezia « Urbino », dragă celui care scrie acum, este o capodoperă în miniatură datorită echilibrului, fineței imaginilor și a impresiilor. Călător și poet de rasă, Ricchi a surprins cu sensibilitatea-i rafinată sensul secret al vieții orașului.

M-am întrebat deseori cu care modele și cu care maeștri poate fi asemuit. Au fost deja citate cîteva nume, altele ar mai putea fi amintite, dar și într-un caz și-n celălalt, vrînd să insistăm, ar trebui să deviem de la subiect. Ricchi nu urmează modele, nu face parte din nici o școală, de avangardă sau de retrogardă. Are ceva de spus și găsește modul de a o spune cu stilul său personal. Ba mai mult, se face înțeles de cel care iubește poezia. Este un semn bun. Și pentru aceasta opera sa va dăinui.

✓ În românește de DOINA POPA

RENZO RICCHI

CÎND MOARE O STEA

Cînd moare o stea
continuă cerul să strălucească
... și se nasc altele mii.

Dar numai la steaua aceea
care nu mai arde
se gîndește poetul.

URBINO

Aici unde glasul uman
murmură de la ferestre, din case
despre o viață de taină
unde tăcerea este stăpîn absolut
și nici pasărea nu îndrăznește prea mult
aici să locuiești
s-ar putea în liniște și în mirare
în timp ce colinele
ca un plutece blind leagănd case
iar mușchiul crește pe țigle
Rafael rădăcește pe ulițe
a murit doar Montefeltro
condotierul
și astfel în apusul
eliberat
întreaga cetate e în sărbătoare
iar orologiul scandează timpul
care nu mai e timp altă de egal e cu sine însuși
iar eu aș vrea să-ți spun
că nu e de ajuns să iubești pentru a fi fericit
și că fiecare trebuie să fie iubit
în modul care îi este necesar.

LA APUS

La apus există o oră care incendiază
casele și reflectă o mușcată de foc
în ferestre. Fiecare umbră e o plînză care pornește pe mare.

Miine, doar miine, voi fi și eu — ca toți —
un biet bătrîn atent la bătaia de veghe
a clopotului, dulce dar inflexibilă. Miine,
ca ieri, ca astăzi. Nu există decît un timp.
Suntem un om singur.

STELELE

Stelele se vor stinge.
Pe lume va cădea
Cortina de întuneric și de tăceri.

Nimeni nu va mai putea povesti
că timpul nostru
a fost prea lung
ritmat de zile de durere și bucurii
durere și bucurii fragmentate multiplicat
în ore minute secunde interminabile.

Nimic de amintit — și cui? —
timpul se va fi terminat
și noi
dincolo de timpul — istoric.
Va fi ca și cînd niciodată n-am fi trăit

În tenebre vor bate în alb
doar cimitirele. Epitafurile vor străluci
în deșert între schelete de arbori.
Și navele fantasma ale catedralelor.

RAPSODIA ELENICĂ

Unde sînt templele sacre ale fecloarelor?
Unde tămila?
Unde curge apa rece între meri înfloriți?
Unde stau caii la umbră?
Unde sunt fetele cu albe tunici?
De ce nu-și mai încunună ghirlande pe plete?

Tărîmul Acheronului
nu mai este înflorit de lotusul fraged de rouă.
Iar noi ca zambile strîvite de istorie
sîngerăm.

Oh de-am putea cuprinde
apa limpede în palma mîinilor
pe tărîmurile Ebrului
pentru a ne spîlă sufletul.
Alergați
Castor și Pollux

pe iuți cursieri
veniți să-i mintuiți pe navigatorii timpului
de moartea fără onoare
aduceți lumină
negrelor noastre nave
Cineva să ne verse smirnă pe creștet
și cu corole de crini
să ne încingă gîtul.

Numai durerea e în floare.
Vărsați-mi o cupă de vin dulce
și o cochilie stranie să uimească
mintea adultului.
Viața nu cruță
Nici lași nici eroi
și eu nu sunt un lăstun
nu trec — cum aș vrea —
cu pescărușii pe dantela valurilor
sunt pasăre de toamnă
trudit de așteptarea
luceafărului dimineții
cu albă aripă.

COPILĂRIA

Cît de lungă era vara.
În pădurea cu mure
studiam itinerarul furnicilor
tulburam zborul albinelor
căutam caldele cuiburi de păsări.
Vara

nu se termina niciodată.
Mamele se arătau la ferestre
priveau o clipă
și reîntrau liniștite
(și noi le priveam
din aventurile noastre
și stam liniștiți).

Și vara dura
Infinită
iar seara era bucuria
reîntoarcerii tatălui.

Lungă era
și seara
și venea floarea de aur a lunii
plină de făgăduieli și neliniști
pentru noi care cu atîta nevinovăție
așteptam fericirea.

SCRISOARE POSTUMĂ TATĂLUI MEU

Mină în mină
ca în trecutele timpuri
m-ai condus în tăcere
pe ultimii metri ai potecii
apoi ai trecut dincolo de grilaj
singur.

Te-am văzut dispărind
— niciadată nu mi-ai părut
atît de obosit
tu
omul mare şi puternic.

Ca atunci cînd eram copil
Te-am văzut mergînd unde trebuia
fără să te opui
absorbit în gînduri
prea îndepărtate acum
ca să le mărturiseşti unui fiu

Am rămas în faţa aceluia grilaj.
Pîdesc printre zăbrele.

Părăsindu-mă
— îmi pare —
că mi-ai dat o întîlnire.
Dar nu îmi amintesc.
unde

cînd
la ce oră.
Sunt în faţa grilajului
tu eşti de acum departe
totul mă face să presimt
că nu te mai întorci
iar eu încerc să-mi amintesc
modurile întîlnirii noastre.
Plecarea ta
m-a slăbit
tată.

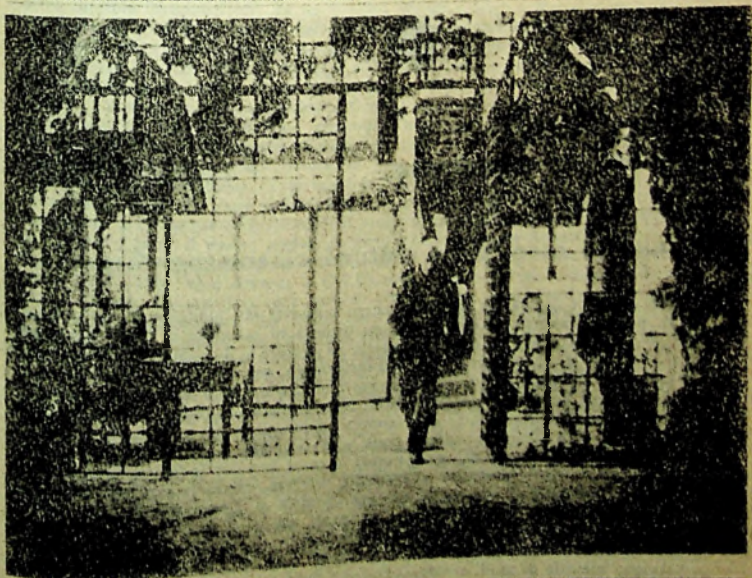
Mi-a arătat fragilitatea plantei.
Orgoliul
bărbăţiei mele
a dispărut.
A fi un om
Nu-mi mai este de-ajuns.
În faţa grilajului
mă întreb
Ce să fac pînă la întîlnirea noastră
unde să merg
de ce.

În româneşte de ALEXANDRU BALACI

Rivista del Centro
Sperimentale
di Cinematografia

BN

Bianco e Nero
Trimestrale
L. 8.000 L.



BN



BIANCO E NERO

FLORIAN POTRA

O funcție esențială a culturii cinematografice

Deși nu simt o atracție specială pentru sanscrită sau hinduism și, cu atât mai puțin, pentru franțuzisme de împrumut, trebuie să recunosc că nimănui și nicl-cînd nu i s-au potrivit mai bine conceptele de *avatara* și de *avataruri* în sensul originar (propus în enciclopedia) de « transformare neprevăzută și chinuitoare în evoluția unei ființe sau a unui lucru » ca revistei *Bianco e Nero* în cei 50 de ani împliniți de la prima apariție, în ianuarie 1937. Neschimbate i-au rămas, tot timpul, două componente doar: *titlul*, chiar dacă simpla conjuncție e (și) a devenit — semn al timpurilor — în actualul « proiect grafic » al copertei, &, un *Et-Zeichen*, cum ar spune nemții, acceptat de ortografi numai în cazul firmelor industriale sau comerciale (de ex.: Martini & Rossi); și *instituția* tutelară, căreia îi exprimă (oficial și neoficial) programul, și anume *Centra Sperimentale di Cinematografia*, un IDHEC dintre cele mai importante, recunosc francezii, un IATC exclusiv cinematografic, pentru noi. Restul a fost și se păstrează schimbător. Și formatul, și periodicitatea, și subtitlul, oscilînd între inițiala « *Rassegna di arte critica e tecnica del film* » și « *Rassegna mensile di studi cinematografici* » după aceea, între « *Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi* » și, tot cu o ușoară corectare de rută, « *Rassegna mensile di studi cinematografici e dello spettacolo* », după care se trece, în anul '70, la « fasciculele monografice » bi-, tri- și chiar quadrimestriale, fiecare caiet fiind « îngrijit de cercetătorii sau de grupurile de cercetători cărora le e încredințată responsabilitatea realizării »; în sfîrșit, cea mai recentă variantă (dar nu și

ultima, poate) s-a cristalizat spre sfârșitul anilor '80, pur și simplu ca « Rivista del centro sperimentale di cinematografia », cu apariție trimestrială într-un număr de pagini ce abia dacă egalează volumul fiecărui număr lunar de la început. Lăsând la o parte versatila înveșmântare tipografică (paginație, copertă, caractere și corp de literă) — determinată și de tipografiile diverselor edituri: Edizioni Italiane, Edizioni dell'Ateneo, Edizioni Bianco e Nero (în care au apărut și numeroase studii și cercetări importante), din nou Edizioni dell'Ateneo, iar acum, ERI (Edizioni Rai) —, *Bianco e Nero* a cunoscut și substanțiale modificări de structură, reflectând firește momente și nevoi istorice, și implicit personalitatea directorilor, a redactorilor șefi, a comitetelor de redacție, anvergura acestora, fără să uităm că însăși viața cinematografică s-a făcut, între timp, tot mai complexă, mai diversă, mai problematizată.

Desigur, am fi nedrepti cu contemporanii dacă am spune că în paginile în care ei culeg sursele unor interese relativ mărunțite, « sectoriale », înaintașii tăiau stejarii textelor fundamentale asupra artei filmului, dar nimeni nu poate contesta înălțimea și limpiditatea — istoricește proporționate și măsurate — pe care le-au atins caietele începuturilor. Să nu uităm: *Bianco e Nero* a fost și continuă să fie emanația și, până la un punct, oglinda Centrului Experimental de Cinematografie din Roma, adică a unicului institut de învățămînt cinematografic (superior) din Italia, înființat în 1935. Corpul didactic al acestui Centru a fost și este — cel puțin ca organigramă de bază — însuși corpul redacțional și de colaboratori al lui *Bianco e Nero*. În același timp, *Bianco e Nero* și Centrul sunt, ele însele, integrate unui sistem mai amplu pe care îl constituie « combinatul », unic în Europa, ce se numește *Cinecittà*, cu cele douăsprezece platouri ale sale, cu « latifundiul » de 600.000 m.p., despre care s-a scris, nu fără invidie, că « plecînd de la zero, Italia a atins dintr-o dată nivelul Hollywoodului, ca țările subdezvoltate ce-și construiesc o uzină nucleară în mijlocul imajurilor unde vin să pășuneze caprele ». În *Cinecittà*, Centro Sperimentale își are cinemateca (națională) și propriul său studio, vis-à-vis de sediul redacției *Bianco e Nero*. E vorba, așadar, la porțile răsăritene ale Romei, de un complex de structuri și suprastructuri compacte, a cărui vîrstă de aur a fost, totuși, aceea a anilor 1937—1950, cînd docenți la C.S.C. erau Luigi Chiarini, Umberto Barbaro, Jacopo Comin, Renato May, redactori, în același timp, ai lui *Bianco e Nero*, atrăgînd repede colaboratori mai tineri, printre cei dinții numărîndu-se Francesco Pasinetti, Gianni Puccini, Ugo Casiraghi, Glauco Viazzi, Giovanni Paolucci, Edmondo Cancellieri. La inițiativa lui Chiarini, o considerabilă amplificare de orizont e adusă de rubrica « intelectualii și cinematograful », unde și-au expus opinii pertinente Massimo Bontempelli, Alberto Moravia, Karl Vossler, Francesco Flora, Julien Green și alții alții. Printre aceste intervenții un loc aparte îl ocupă falmoasa, « clasică » și acțișia alții. Printre aceste intervenții un loc aparte îl ocupă falmoasa, « clasică » și acțișia alții. Printre aceste intervenții un loc aparte îl ocupă falmoasa, « clasică » și acțișia alții. Printre aceste intervenții un loc aparte îl ocupă falmoasa, « clasică » și acțișia alții. Printre aceste intervenții un loc aparte îl ocupă falmoasa, « clasică » și acțișia alții.

scrisoare adresată de Benedetto Croce lui Chiarini în 16 noiembrie 1948 și publicată de *Bianco e Nero* în decembrie 1948, unde filozoful napoletan își rostea cuvîntul în polemica din jurul « așa-numitelor mijloace de expresie » și al deosebirilor dintre « formele de artă », afirmînd:

« Împărțirea artelor în poezie, muzică, pictură și așa mai departe aduce un serviciu practic în vederea clasificării, adică a examinării operelor din afară, dar nu e valabilă în fața simplei realități că fiecare operă își are propria fizionomie și toate aceeași natură, pentru că toate sunt deopotrivă poezie sau, pentru cine preferă, toate sunt muzică, sau poate pictură, și așa mai departe. Prin urmare, un film, care e simțit și considerat frumos, are drepturi depline, și nu mai e nimic de adăugat ».

După ce pe ecranele italiene apare *La răscruce de vînturi*, în intenția de a pune în contact direct oamenii de cultură cu filmul, Chiarini nu ezită că încredințeze

BIANCO NERO



Quaderni del Centro Interdisciplinare di Cinematografia

recenzarea acestei ecranizări lui Mario Praz, titularul catedrei de literatură engleză al Universității din Roma, cu care se deschide nr. 5/1941 al lui Bianco e Nero:

« E legitim să se facă paralele între un film și opera literară din care s-a inspirat? Problema e, într-o măsură, aceea a tuturor reducățiilor și traducerilor, iar subterfugiul filozofic după care, la urma urmei, oricum se crează o operă nouă ce se cuvine a fi judecată în sine și pentru sine, e prea facil spre a putea fi luat în serios. Dacă opera derivată, fără să adauge nici o notă originală, reprezintă numai o sărăcire a Izvorului său, fără de succes pe care ar putea să o obțină datorită scintilei capodoperei, încă păstrate, va fi oare suficientă pentru a-l justifica existența? Nu se întâmplă totdeauna ca o versiune proastă de capodoperă să servească drept intermediar al unei alte capodopere; cazul tragediei lui Faust pentru marionete, în care a degenerat, în Germania, *Doctor Faustus* al lui Marlowe și din care s-a inspirat Goethe pentru *Faustul* său, este, cred, unic. (...) »

BIANCO E NERO

LESSONA DI ARTE, CRITICA E TECNICA DEL FILM

CONDIRETTORE: LUDOVICO BIANCHI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO 8 - NUMERO 1 - MAGGIO 1967

Supranaturalitatea atmosferei romanului s-a volatilizat în film; nu de ajuns. Ici și colo, cite un cadru filmat de jos pentru a conferi un aer straniu povestirii decăzute la nivelul unei urzeli amoroase între domnișoara de familie bună și grăjdar; și cite nu îndură biata domnișoară din dragostea pentru această brută! Ici, mușcată de niște javre, dincolo, udă pină la piele în furtuna dezlănțuită, în sfârșit, stingându-se din plăcere să ne-o amintim într-un mediu cit se poate de decorativ. Ne face plăcere să ne-o amintim mai ales într-un delicios costum cu capișon și pelerină tivite cu blană, pe fundamentul unei uși împodobite cu nervuri robuste în desen geometric. Difícilul personaj al lui Heathcliff care, cum a scris Chesterton, « e pe atît de ratat ca om, pe cit e de reușit, în schimb, ca demon », avea nevoie de un actor cu capacități excepționale; nu-l putem dojeni prea mult pe Laurence Olivier pentru că nu a fost la înălțimea îndrăzneței sale sarcini. Crearea unui asemenea personaj ar fi putut fi ajutată de mediu; dar mediul, așa cum am arătat, nu există, din vina unei imperfecte înțelegeri a romanului. Fără ambianța adecvată, fără o actriță principală (Merle Oberon), Geraldine Fitzgerald (Isabella) și mereu brava Flora Robson (Ellen) nu puteau să scoată, singure, filmul, la liman. Cum spuneam la început, pot fi acordate circumstanțe atenuante limitărilor impuse de o adaptare (aici e complet omisă întreaga relație Hareton-Linton-Catherine II, atît de importantă pentru

armonia ansamblului), dar numai dacă rezultatul se ține în picioare prin propriile merite. Dar regizorul lui *Wuthering Heights* a tăiat un stejar falnic ca să scoată din el un scăunel victorian de sprijinit picioarele, pe care să potrivească o agreabilă dantelă».

Marele merit al « primei serii » a lui Bianco e Nero rezidă, însă, în publicarea unor texte esențiale, menite să depășească « vizualismul » emblematicizat prin motto-ul horatian de sub antetul primului număr (pe care-l reproduc în contextul său: « *Aut agitur res in scenis aut acta refertur. / Segnius invitant animos demissa per aurem / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / ipse sibi tradit spectator . . .* »). E vorba de eseurile lui Renato May, *Appunti sul cinema d'avanguardia* (nr. 1/1937) și *Per una grammatica del montaggio* (nr. 1/1938); ale lui Luigi Chiarini, *Didattica del cinema* (nr. 3/1937) și, îndeosebi, *Il film è un'arte, il cinema è una industria* (nr. 7/1938); ale lui Umberto Barbaro, *L'attore cinematografico* (nr. 5/1937). *Il problema estetico del film* (nr. 5/1939) sau *Collaborazione artistica* (nr. 3/1942), etc. etc. Și mai importante, traduceri de scrieri devenite fundamentale în istoria teoriilor despre film: *Il montaggio ritmico* de Raymond J. Spottiswoode (nr. 1./1937); *Lo spirito del film* (nr. 2/1938) și *Tipo e fisionomia* (nr. 1/1941) de Balázs Béla; *Tipi e non attori* (nr. 2—3/1938), *Realità e film* (nr. 2/1939) și *L'attore nel film* de Vsevolod Pudovkin (nr. 2/1939); *Soggetto e sceneggiatura* (nr. 2/1939) de S. M. Eisenstein; *Introduzione al cinema* (nr. 2/1939) de Paul Rotha, *Il nuovo Laocoonte* de Rudolf Arnheim (nr. 3/1939), ș.a.

Timp de trei ani, între 1944 și 1946, Bianco e Nero își încetează apariția: sunt « ani de nu mică pondere, pentru noi, chiar și în afara cinematografului », cum avea să scrie unul dintre viitorii redactori-șefi, Giacomo Gambetti, ani în care — mai ales — înăuntrul cinematografului s-au pretrecut modificări de esență: cea mai spectaculoasă dintre toate, « explozia » neorealistă, pregătită fără îndoială și de Bianco e Nero, încă de la primele numere, ca *humus* cultural, în împrejurări dificile. O spune, implicit, Leonardo Autera, în *Introducerea* la volumul III din *Antologia di Bianco e Nero*:

« Bianco e Nero . . . se naște cu o dorință de reînnoire a vechilor poziții, de mai lucidă dobândire de conștiință a unui fenomen ce se revărsa în fiecare zi tot mai abundent din strânsorile unei catalogări posibile. Nu era, însă, un drum ușor de străbătut; cu atât mai puțin, cu cât se ține seama de un pericol latent: acela ce putea să ducă la comoda dezavuare a unor principii incerte în favoarea formulării altora, agreeate de regim. Se voia un cinematograful eliberat de sugestiile sale tehnice? Ei bine, atunci s-ar cuveni să se acorde atenție conținuturilor, iar aceste conținuturi s-ar cuveni să fie „eroice și patriotice”, să tindă la exaltarea „rasei italiice”, să oglindească „înnăscutul optimism al neamului nostru”. Factorul istoric și ambiental nu poate fi neglijat: unei părți a italienilor, în climatul operetistic creat o dată cu campania din Etiopia, i se părea ușor să se creadă un „popor de eroi” în loc de oameni. În această degradantă condiție, câte un slăbirec „cm de cultură” putea să accepte și un cinematograf „sănătos și patriotic” drept model de înnoire. Dar Bianco e Nero nu s-a pretat aproape niciodată la acest joc facil. Iar atunci când a făcut-o, a acționat într-o rea-credință atât de neobrazată, încât lăsa să se străvadă destul de limpede câtă greutate merită să fie atribuită anumitor propozițiuni pe cât de „categoriale”, pe atât de puerile . . . »

În pofida acestor dificultăți, observă Floris L. Ammannati în *Prezentarea* la volumul I al aceleiași *Antologii*:

« . . . contribuția dată de Bianco e Nero la cunoașterea și la formarea unei teorii estetice și a unei metodologii critice cinematografice în Italia, fie

prin traducerea operelor celor mai mari și mai importanți teoreticieni străini, fie prin popularizarea acestor teorii prin eseuri și studii originale pe plan critic, istoric, tehnic și economic, este acum un fapt în general și unanim recunoscut ».

Acumularea aceasta teoretică, dar, între timp, mai ales în 1945 și 1946, și concretă, de filme noi, a făcut necesară reînvierea lui *Bianco e Nero* într-o « serie nouă », avându-l inițial ca director responsabil pe Umberto Barbaro, care își pune pechea pe textul *Premisei* din prima pagină a caietului ce poartă din nou numărul 1, în octombrie 1947; e o predoslovie-sinteză a ceea ce fusese și a ceea ce urma să devină *Bianco e Nero*, de citit în întregime:

« În primii doi ani de după război, în timp ce noua noastră cinematografie crea opere de înaltă valoare artistică, studiile cinematografice în Italia, care în anii precedenți fuseseră atât de bogate în direcții și cuceriri pe planul esteticii, nu au mai depășit, în general, nivelul săptămânalelor ilustrate în offset, unde, în cel mai bun dintre cazuri, și cu strădanii mai mici ori mai mari, au fost popularizate plictisitor în folosul marelui public concepțiile de mult și pașnic acceptate de către specialiști.

Însăși producția de la noi a fost prezentată, de preferință, cu girul judecăților străine și al premiilor internaționale, și mai puțin prin examenul critic al diferitelor opere și prin analiza caracteristicilor fundamentale care le unesc și care fac ca astăzi să se poată vorbi cu legitimitate de un stil cinematografic italian.

Bianco e Nero, care, încă în trecut, a desfășurat o importantă activitate de clarificare a problemelor cinematografice în instanță teoretică și a ținut să îndrepte producătorii și publicul spre o cinematografie de o sporită angajare artistică, socială și morală în domeniul practicii, își reia acum apariția în această perioadă de incertitudine stilistică pentru aproape toată cinematografia mondială, cu intenția de a urma calea bătută până acum, eliberată astăzi de obstacolele extraartistice ce apăsau odinioară această revistă, precum și întreaga presă italiană.

Bianco e Nero nu are pretenția absurdă de a fi o revistă obiectivă în sensul de a susține cu indiferență astăzi ceea ce e drept, și mâine ceea ce e nedrept, astăzi adevărul și mâine, eroarea: aceasta ar însemna renunțarea la funcția specifică pe care *Bianco e Nero* a exercitat-o întotdeauna — mai bine sau mai rău, după posibilitățile permise de împrejurările de atunci — de orientare și călăuzire nu doar în domeniul estetic, ci și în toate formele practicii cinematografice.

Deși nu e o revistă de informație, *Bianco e Nero* nu vrea să ignoreze vitalele probleme de organizare ale cinematografiei și, în primul rând, ale celei italiene, astfel că va lua rând pe rând poziție în favoarea îmbunătățirii calitatilor și a apărării cinematografiilor, a valorilor sale de muncă harnică și ingenioasă, ca și în favoarea maximului său randament social și moral ».

În ianuarie 1969, aniversînd împlinirea a trei decenii de la publicarea primului număr din *Bianco e Nero*, în cursul titlului lapidar *Trent'anni*, Giacomo Gambetti încrustează pe răbojul revistei modificările de mentalitate survenite în răstimpul scurs de la *Premisa* lui Barbaro, scoțînd totodată în relief și o anumită linie de continuitate:

« În fond linia calității, a valorii temelor a fost mereu aceeași, de acum trei zeci de ani pînă astăzi, chiar dacă acum ne ocupăm mai puțin de tehnică și nu mai publicăm articole ca acea *Contribuție la cercetările despre natura*

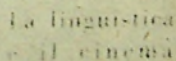
vocalelor, apărută în nr. 1, anul I. Și-apoi, există un prezent și un viitor. Iată de ce atingerea a treizeci de ani de viață nu mai e un țel, ci doar un moment de reflecție și o bază pentru viitor. În mai puțin de un an, *Bianco e Nero* — care de curind se ocupă și de televiziune — va dedica pagini și teatrului și muzicii lirice, lăsând însă cinematografului tradiționala sa precădere, dar interesele privind teatrul, televiziunea, muzica vor fi intensificate. Am încercat să conferim revistei un raport mai viu cu actualitatea, și nu atât cu actualitatea ca cronică, ci acordând atenția cuvenită problemelor schimbătoare și dramatice ale anilor în care trăim, de care nici un discurs eseistic sau critic nu poate face abstracție. *Bianco e Nero* nu a fost niciodată, printre altele, nu este și nu vrea să fie o revistă de „tendință”. Se bucură de prezența revistelor de tendință, ce s-au înmulțit atât de mult și de util în ultima vreme, dar socotește că trebuie să-și aducă propria contribuție la dezbateră de idei, mizând pe angajarea și rigoarea unor colaboratori calificați, fie chiar dintre cei apropiați de diferite ideologii.

Bianco e Nero se adresează, de aceea, tuturor acelor care privesc cu seriozitate spectacolul, ca pe un moment al societății politico-științifico-culturale ce ne are astăzi ca protagoniști, într-un cadru uman în continuă devenire. Și urează Țărilor micii Terra, prietenilor din întreaga lume, propriilor colaboratori, sieși — pe cât e cu putință — să lupte pentru aceste idealuri cât mai mulți treizeci de ani de acum înainte, de viață cu dreptate, fără obscurantisme și fără flamurile cuceririlor eroice ».

Au urmat, în anii '70, caietele multiple cu caracter monografic, dintre care — toate interesante — amintesc câteva, de o importanță specială: *Eisenstein e il formalismo russo* (1971), *Strutturalismo e critica del film*, *Cinema e televisione dell'ultima America* (1972), *L'irrealismo socialista*, *Intellettuali e industria culturale* (1973), *I generi classici del cinema americano*, *Il film sperimentale* (1974), *Il laboratorio unghereze*, *Pastrone e Griffith*, *l'ipotesi e la storia* (1975), *Lo Scandalo Pasolini* (1976) etc.

În sfârșit, anii '80: ca un riu năvalnic la izvoare care își croiește repede un curs majestuos ca să dispară, precum un izbuc, în anii războiului și să reapară în aceia ai eliberării, străbătând peisaje variate și acceptând apele proaspete ale unor afluenți vitali, *Bianco e Nero* își continuă existența într-o albie acum modestă, dar demnă, cu scinteieri ce rareori copleșesc privirea, dar înțeleptă, înțelepciunea tipică profesionistului serios, lipsit de iluzii, vindecat de utopii, dar știind că trebuie să-și urmeze cu fidelitate calea, chiar dacă nu știe exact încotro se îndreaptă. Am în față unul dintre ultimele caiete (reamintesc: trimestriale), dacă nu chiar cel mai recent apărut: nr. 4/octombrie-decembrie 1987. Cuprinde, ca loc privilegiat, un grupaj cu privire la Festivalul venețian din toamna lui 1987, menit să fixeze tendințele semnificative ale clipei, așa cum le văd, cu justete, Pietro Pintus, în *Ritorno alle storie*, și Leonardo Autera, în *Una „Settimana” coi piedi per terra* (filmele din «săptămîna criticii»). Apoi, rubrici fixe sau alternate: *Saggi*, *Corsivi*, *Note*, *Saltafrontiera*, *A tu per tu con la Tv*, *Film*, *Libri*, *La posta*, *Cronache del C.S.C.*, *Notizie* și un *Summary*, se înțelege, în englezește. Avea dreptate Gambetti: o revistă fără «tendință», așezată, de bună tradiție, nici academică, nici «liber-schimbistă», nici de avangardă, dar cu un nu știu ce duh, recent, de *Cahiers du Cinéma*, deși asupra artei filmului și care, cu un ușor spleen, se străduiește, totuși, să surprindă reflexele de demnitate și onorabilitate informal ale unei epoci (nu doar cinematografice) din ce în ce mai cenușii, mai anoste, mai surde, în ciuda fanfarelor care se aud în culise...

Lunga vita alla Signora !



1. Festival
2. Festival

GIULIO, UFFICIO BANDIERA, C.
TULLIO, UFFICIO CHIEF, C.
CARLO, UFFICIO MATTEO, DI PINO
GIORGIO, UFFICIO MORANDINI
RANDE, ROMONDINO, C. RONDINI
PINO, C.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONE DI RINCO L'NERO - ROMA
ANNO XXII - NUMERO 74 - 14 LUGLIO AGOSTO 1966

CARNET CARNET CARNET

LONDRA

EDGAR ELIAN

Stagiunea de operă de la Covent Garden

Am avut prilejul să evoc anterior, în coloanele unor publicații bucureștene, extraordinara bogăție și diversitate a vieții muzicale londoneze sub aspectul concertelor simfonice, vocal-simfonice și camerale, desfășurate sub egida a cinci mari ansambluri orchestrale de reputație internațională și a nenumăratelor formații camerale rezidente în capitala britanică. Dar genul liric? Ce oferă cele două teatre specializate în acest gen — Covent Garden și English National Opera — iubitorilor de operă? Participând într-o perioadă relativ scurtă la 10 spectacole (5 la Covent Garden și 5 la English National Opera), încerc să-mi formulez în mod concis impresiile.

Instituția de teatru liric cunoscută în întreaga lume sub denumirea de *Covent Garden* se numește de fapt, cu titulatura ei oficială, *Royal Opera House*, cu subtitlul *Covent Garden* (director general Jeremy Isaacs), în care Covent Garden este numele unei piețe din imediată apropiere. Sub această emblemă funcționează trei ansambluri distincte, cu activități și conduceri clar diferențiate: *Royal Opera* (director muzical Bernard Haitink, dirijor principal Jeffrey Tate), *Royal Ballet* (director Anthony Dowell) și *Sadler's Wells Royal Ballet* (director Peter Wright), aceasta din urmă fiind o trupă coregrafică de turneu cu activitate în țară și străinătate. *Royal Opera* și *Royal Ballet*, care prezintă spectacole alternativ pe scena aceluiași teatru — construit în 1858 pe locul în care alte clădiri au adăpostit spectacole muzicale și teatrale încă din 1732 —, folosesc o singură orchestră.



COVENT GARDEN



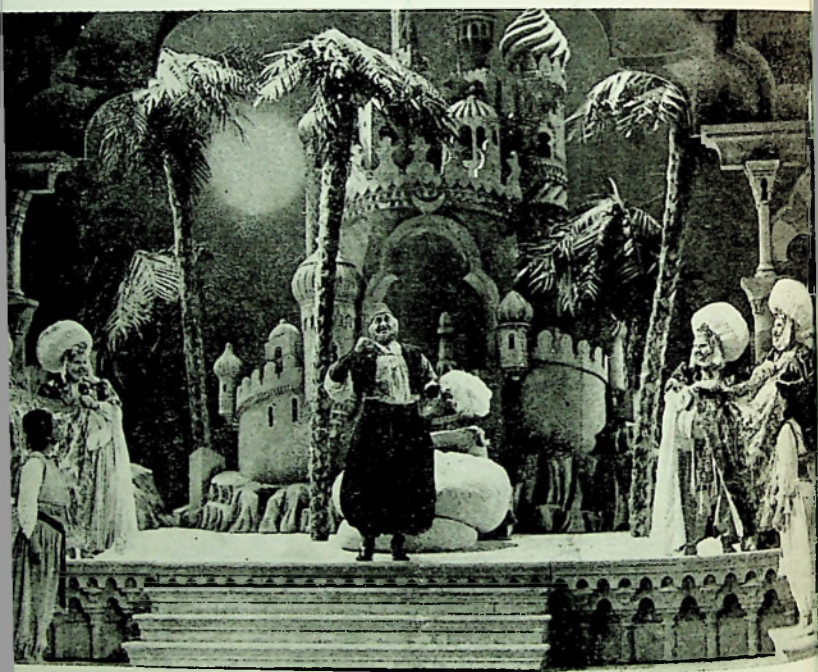
Jenufa, de Jánáček, în regia lui Yuri Lyubimov,
premieră la Covent Garden, 10 februarie 1988

Scenă din *Un ballo in maschera*,
The Royal Opera, Covent Garden,
premiera 26 februarie 1988 ▶

Scenă din *Orfeu în Infern* de Offenbach,
English National Opera, 10 februarie 1988 ▶▶

◀ Scenă din noua producție *Hänsel și Gretel*, English National Opera,
London Coliseum, 16 decembrie 1987





Italiana in Alger de Rossini, la Royal Opera din Covent Garden

Spectacolele de operă sînt întotdeauna interpretate în limba originală a libretului, chiar dacă este vorba de o limbă de restrînsă circulație mondială, deci cu totul nefamiliară publicului (limba cehă în spectacolul cu *Jenufa* de Janacek). Pentru a face totuși inteligibil, în acest caz, sensul dialogurilor scenice, s-a introdus aici sistemul supratitlurilor (similar cu acela al subtitlurilor din filme), proiectate cu litere albe pe un ecran de grafit negru așezat deasupra scenei. Supratitlurile se folosesc deopotrivă și la operele de limbă rusă, germană și la unele de limbă italiană. Distribuțiile cuprind, în rolurile principale, cîntăreți de diferite naționalități, selecționați din elita mondială a artei lirice și programați cu 4—5 ani înainte de data fixată pentru spectacolele respective. Rolurile secundare sînt acoperite de oaspeți de la English National Opera sau de cîntăreți englezi dintr-un mînunchi de aproximativ 20 de soliști vocali angajați cu contract permanent, la care se poate apela și pentru a înlocui, în eventualitatea unei indispoziții de ultimă oră, pe oricare dintre soliștii principali.

În stagiunea 1987/1988, Royal Opera a prezentat în total 22 de opere, de Mozart (*Nunta lui Figaro*, *Răpirea din serai*, *Don Giovanni*), Rossini (*Italianca în Alger*), Donizetti (*Elxilur dragostei*, *Lucia de Lammermoor*, *Anna Bolena*), Verdi (*Bal mascat*, *Macbeth*, *Falstaff*), Musorgski (*Boris Godunov*), Ceaikovski (*Evgheini Oneghin*), Wagner (*Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Parsifal*), Puccini (*Tosca*, *Boema*), Richard Strauss (*Salomeea*, *Elektra*), Janacek (*Jenufa*), Giordano (*Andrea Chénier*), Michael Tippett (*The Knot Garden*), fiecare de minimum 5 și maximum 11 ori, la scurte intervale de 2—5 zile. Dintre cele 22 de opere, 4 au fost producții noi, 3 preluări de spectacole cu regia și scenografia folosite anterior de alte teatre, dar cu distribuții aproape total diferite, iar 15 reluări ale unor premiere proprii dintr-o perioadă mai veche sau mai noi, cu aceeași regie și scenografie dar cu alți cântăreți. Dintre aceștia din urmă, am asistat la *Bal mascat*, *Jenufa* și *Evgheini Oneghin*, reluări ale unor montări din 1975, 1986, respectiv 1971.

[illegible]

toată întinderea, cu un registru grav ferm și acute pline de strălucire. Exigentul public londonez a reacționat cu căldură la creația sa, aclamându-l cu insistență după marea arie *Eri tu che macchiavi* și la apariția sa finală în fața cortinei. A doua zi, cele cinci principale cotidiene londoneze au publicat cronici detaliate ale spectacolului, trei dintre ele fiind ilustrate cu fotografia lui Agache. Toți criticii au elogiat calitățile de veritabil bariton verdian ale lui Agache, frumusețea timbrului său, precizia intonației, unul dintre ei (Tom Sutcliffe în "The Guardian") afirmând chiar că marii baritoni Piero Cappuccilli și Renato Bruson și-au găsit urmașul în Alexandru Agache.

Jenufa de Janacek apare ca un spectacol de mare austeritate scenică (regia Iuri Liubimov, scenografia Paul HERNON), practic fără decor, doar în perdele negre, cu un perete de scinduri ridicat din trapa scenei imaginînd cînd interiorul, cînd exteriorul casei țărănești. Adăsurii scenografice de banală influență simbolistă (petale de trandafiri, fulgi de zăpadă, muguri primăvărateci răspîndiți din podul scenei pentru a marca trecerea de la un anotimp la altul sau baterii de cîte 6 uși turnante așezate în stînga și dreapta scenei, cu o față albă și una neagră, rotite din cînd în cînd pentru a crea fie o ambianță luminoasă, fie una întunecoasă) ridică mai degrabă semne de întrebare decît să contribuie la sublinierea sensurilor dramei. Excelente, cele două interprete principale feminine; soprana americană Ashley Putnam (*Jenufa*), pasionată, dar în limitele decenței, și marea mezzo-soprană cehă Eva Randova (Kostelnička), impresionantă ca amplitudine vocală și ca joc scenic controlat, evitînd melodrama. Precis, autoritar, dar sensibil, dirijorul Christian Thielemann, debutant la Covent Garden.

Opera *Evgheni Oneghin* se bucură de conducerea muzicală expertă a lui Mark Ermler de la Bolșoi Teatr din Moscova. Întregul spectacol este dominat de personalitatea cuceritoare a sopranei Mirella Freni (Tatiana), o interpretă totală, imbinînd un joc de pilduitoare dăruire cu o muzicalitate impecabilă și o voce de suverană puritate, forță și frumusețe. Peter Dvorsky (Lenski) crează un personaj viril, cu o voce sănătoasă, mai degrabă acomodat cu momentele de impulsivitate decît cu cele de abandon liric. Wolfgang Brendel (*Oneghin*) nu sesizează esența personajului, trecerile sale prin scenă sugerează pasivitate, în loc de a marca pendularea între ironic și izolare. Nicolai Ghiaurov (Gremi) a pierdut ceva din strălucirea acutelor, dar rămîne o prezență scenică de mare noblete în enunțarea frazelor muzicale și în comportamentul actoricesc.

Dintre cele patru producții noi ale stagiunii, asist la *Parsifal*, în direcția de scenă a lui Bill Bryden, regizor de teatru experimentat, dar debutant în operă, cu bizara inițiativă de a plasa actul I al dramei wagneriene în decorul unei catedrale bombardate, prin ale cărei arcade surpate se vede un cer de noapte măturat de luminile unor proiectoare antiaeriene. Un grup de elevi de școală primară, însoțiți de părinți și de învățătorul lor, pătrunde în catedrală, ia loc pe bănci, cineva așază o pelerină pe umerii învățătorului, care devine astfel... Gurnemanz! Pornită ca un fel de legendă povestită copiilor în ambianța Blitzkrieg-ului londonez din anii '40, acțiunea operei își pierde însă acest cadru în actul al II-lea. Distribuția nu este dominată, cum ar fi firesc, de interpretul rolului titular, tenorul Peter Seiffert, un *Parsifal* cu voce amplă de «Heldentenor», dar monocrom, lipsit de preocuparea de a valorifica prin cînt diversitatea de stări emoționale a eroului său, ci de mezzo-soprana Waltraud Meier, o *Kundry* de zile mari, la fel de autentică în scenele de puternic dramatism, ca și în cele de seducție, cu calități vocale de excepție, o cîntăreață wagneriană prin definiție. O creație admirabilă este și aceea a basului englez Robert Lloyd în Gurnemanz, impresionant ca naturalețe, autoritate vocală, dicțiune în limba germană. La pupitru, Bernard Haitink vădește grija pentru perfecțiunea

Mamei-Vrăjitoare (Pauline Tinsley) și Tatălui (Norman Bailey) cîntă cu dăruire și cu excelente mijloace actoricești.

Același David Pountney semnează și regia spectacolului cu opereta *Orfeu în infern* de Offenbach (reluare din 1985), de această dată însă în colaborare cu alt scenograf și costumier, Gerald Scarfe, caricaturist titular al revistei "The Sunday Times". Drept urmare, totul — decorurile, costumele, dar și comportamentul și aspectul fizic al personajelor — capătă un caracter caricatural. Întreaga concepție a spectacolului se îndepărtează în mod flagrant de spiritul offenbachian, satira îndreptată împotriva mai marilor zilei din Franța veacului trecut își schimbă direcția, este anglicizată și adusă în actualitate: Jupiter citește în Olimp ziarul englez de scandal "The Sun", iar personajul numit Opinia Publică capătă trăsături de izbitoare asemănare fizică cu primul ministru, doamna Thatcher! Coregrafia constituie unul din punctele forte ale punerii în scenă, culminînd într-un îndrăcit « can-can », în care — pentru a se menține nota caricaturală — sînt introduse în ansamblul balerinelor cîteva dansatoare supraponderale!

O nouă premieră, *Billy Budd* de Benjamin Britten, prezintă drama marinarului Budd — condamnat la moarte de căpitanul de vas Vere pentru uciderea, deși fără voie, a superiorului său, ofițerul Claggart, care l-a acuzat pe nedrept de instigarea la răscoală pe vas — într-o manieră puternic stilizată (regia Tim Albery) și într-un cadru scenografic de mare austeritate, fără tradiționalele imagini marine, punînd accentul pe raporturile inter-umane. Trei mari cîntăreți englezi, aflați pe culmile unei strălucite cariere internaționale — baritonul Thomas Allen (*Billy Budd*), tenorul Philip Langridge (căpitanul Vere) și basul Richard Van Allan (ofițerul Claggart) — realizează alci creații de referință, sprijiniți pe conducerea muzicală exemplară a lui David Atherton, un veritabil specialist al muzicii lui Britten.

Cav & Pag — cum le spun londonezii, amatori de prescurtări, celor două opere *Cavalleria rusticana* și *I Pagliacci*, prezentate, prin tradiție, într-un singur spectacol — sînt reunite alci și în același decor (reluare din 1986), pornind de la ideea originală a regizorului Ian Judge, potrivit căreia actorii ambulanți din *Palate* apar pe scenă la începutul spectacolului *Cavalleria rusticana*, găzduiți de Mamma Lucia în « taverna » ei. În finalul operei *Palate*, Santuzza și Mamma Lucia din *Cavalleria rusticana* reapar pentru a îngenunchia la căpătușul muribundeii Nedda. Ideea nu este lipsită de logică, realizînd o unitate între două opere înrudite prin stil, epocă de creație, naționalitate a erolor și zonă de desfășurare a acțiunii.

Cu unele rezerve, spectacolul este cursiv, foarte bine dirijat de Michael Lloyd, evidențiind cîteva voci bărbătești remarcabile, mai ales tenorii Arthur Davies (Turiddu) și Alan Woodrow (Canio), ca și baritonii Malcolm Donnelly (Tonio) și Alan Opie (Silvio).

SAN REMO

Un premiu pentru MOROMEȚII

CINEMA D'OGGI, bilunar de informație cinematografică — Roma

De o considerație deosebită merită să se bucure *Moromeții* (titlu italian: *Il Viaggio*, Călătoria), filmul românului Stere Gulea, în care măreția curgerii timpului, în cadrul unei comunicății țărănești, oferă regizorului posibilitatea de a experimenta optice ale limbajului și ale articulării secvențelor nici o clipă viciate de ipoteze de virtuozitate, fiind vorba de o atășantă căutare a unei expresivități prin 'imagini descompuse', care depășește codurile celui mai previzibil realism... (Angelo Pizzuto)

IL MANIFESTO — Roma

Românesc este foarte frumosul film *Moromeții* (*Il viaggio*) de Stere Gulea, regizor al noului cinematograf din România anilor de după '70, unul dintre semnatarii documentarului-manifest *Apa ca un bivol negru* (...). *Il viaggio* e un film care ar fi putut să înalțeze maieștos în deșert, ca film despre viața țărănească, tras dintr-un clasic al literaturii, și care, în schimb, are o croială extrem de modernă și neobișnuită, obținută nu prin experimentalisme optice și de montaj, ci prin secretul care, din totdeauna, făurește capodoperele — o atitudine sinceră de comprehensiune, inclusiv vizionară, a prezentului. După ce am văzut la Sanremo, la Festivalul filmului de autor, nervoase notații de viață contemporană, precum și alți 'clasici melodioși', în cazul *Moromeților* puternicul nucleu al originilor țărănești, despre care azi trebuie să se dea seama, determină cinematograful românesc să facă un pas de anvergură internațională, într-atât de aspră e povestirea, și vie, o împletire de violență și afecțiune cu viața de toate zilele, ferită cu grijă de rugina stereotipurilor. (...) Și nu e vorba de un realism isteric, ci de unul care cuprinde timpul și anotimpurile într-un alb/negru adus la limitele întunericului crepuscular, din anotimpul cel mai orbitor de lumină; zilele abia muncite; o figură de patriarh cu umeri vințoși și cu creierul, care conduce o familie turbulentă; și un film care trece ca o săgeată pe o durată de peste două ore. (Silvana Silvestri)

...avanzate in-
...le verso le im-
posizioni degli adulti.

Di corposa struttura realistica è, invece, il romeno «*Il Moromete*» di Stere Gulea, il quale, rifacendosi a una parte dell'omonimo romanzo ciclico di Marin Preda, ambienta in un villaggio della Piana del Danubio, negli anni precedenti la seconda guerra mondiale, le dolorose vicende di una onesta famiglia contadina (curiosa la coincidenza con alcuni motivi di «*L'albero degli zoccoli*».)

CORRIERE DELLA SERA — Milano

De o vinjoasă structură realistă se arată a fi *Moromeții* de Scere Gulea, care, inspirându-se din romanul ciclic al lui Marin Preda, plasează într-un sat din Cîmpia Dunării, în anii de dinaintea celui de al doilea război mondial, dureroasele întâmplări ale unei cinstite familii țărănești (curioasă e coincidența cu unele motive din *L'altero degli zoccoli*, Arborele cu saboți), care sfîrșește prin a fi sfărîmată de condiționările sociale din țară, în ajunul venirii la putere a fascismului. (Leonardo Autera)

LA STAMPA — Torino

Celelalte premii au fost acordate actorului român Victor Rebengiuc pentru cea mai bună interpretare masculină, în *Il viaggio* de Scere Gulea... (Bruno Monticone)

Îl cunoscusem cu mult înainte de a-l interpreta. Atunci, la prima lectură, nici nu mi-a trecut prin cap că l-aș putea juca, vreodată. Nici la următoarele lecturi. Era o carte puternică, cu personaje vii, fascinante. Dar ele erau departe de mine, eram doar spectatorul lor, mă uitam la ele cu interes, cu dragoste, le urmăream zbaterile, lupta lor cu viața, cu ai lor, cu ei înșiși. Erau o lume de la țară, o lume străină mie, născut și crescut la oraș. Surpriza, atunci cînd mi s-a propus rolul lui Ilie Moromete, a fost uriașă. A urmat apoi un interes, un interes profesional, apoi o spaimă, am și fugit de spaimă. Dar m-am întors. Moromete era prea puternic, mă atrăgea, eram ca porumbelul hipnotizat de șarpe și gata, începeam să mă las devorat de șarpele Ilie. Am reluat cartea, tot timpul filmărilor am avut-o lîngă mine, și-am început să-l deslușesc pe Ilie, să încerc să-l deslușesc. Mi-am zis: « bine, nu știu cum sînt țăranii, dar știu cîte ceva despre cum sînt oamenii; țăranii sînt și ei oameni, ia hai să vedem ce e cu omul ăsta ! » N-a fost ușor, a fost cumplit. M-am descurajat de multe ori, mă simțeam singur, purtînd solitar asediul unei cetăți, ce părea de necucerit, mă chinulam noaptea, mă chinulam ziua și tot așa, pînă s-au terminat filmările.

Nu fac parte dintre acei actori care-și programează succesele. Nu văd cum aș putea fi sigur că va ieși un succes, cînd pentru un eșec răsunător investești tot atîta talent, energie, muncă, transpirație și mai știu eu ce. De ce? Cum? Cînd? Unde se întîmplă miracolul care convertește toate chinurile tale în reușită, nu știu ! Nu dețin această rețetă și nu cred să existe cineva care să o dețină.

Am muncit deci, am muncit cu toată dăruirea, cu toată dragostea; am terminat filmul, l-am văzut. Mi-a plăcut, eram fericit ! Izbutisem să mă apropiu de personal, să-l fac credibil, nu-l întinaseam, se vedea că-l iubisem.

Era ceva ! Fusesse dragoste !

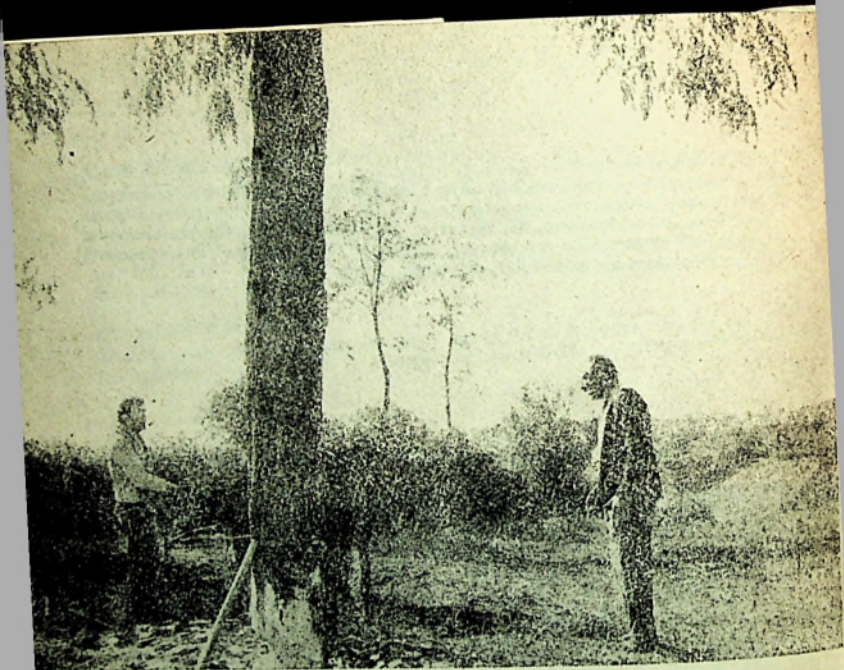
VICTOR REBENGIUC

L'UNITÀ — Roma

Recunoașterea pentru cel mai bun actor a fost acordată maturului interpret român Victor Rebengiuc, pentru pelicula *Il viaggio* de Stere Gulea (...). Dintre celelalte opere propuse de Sanremo '88, se cuvine a fi semnalată... inspirată evocare a unei tragedii țărănești din crepuscularii ani treizeci, înfățișată cu o respirație corală în opera românului Stere Gulea, *Il viaggio*. (Sauro Borelli)

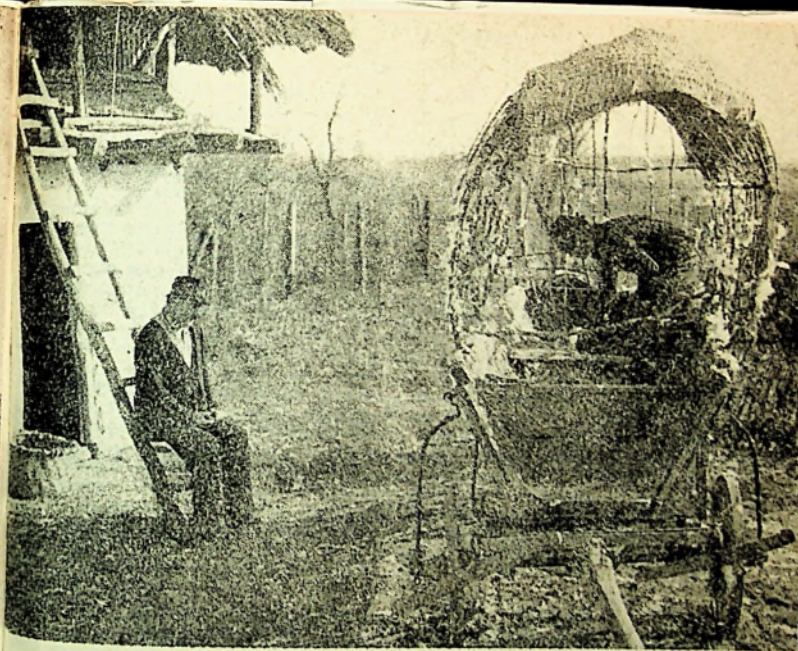
Victor Rebengiuc, în rolul lui Ilie Moromete, în filmul lui Stere Gulea





STERE GULEA

Era în aprilie 1974. Făcusem de curînd pentru T.V. o evocare Mateiu I. Caragiale pe care o întitulasem «Sub pecetea tainei». Toma Caragiu, care-mi acordase o inexplicabilă prețuire, ținea foarte mult ca și Marin Preda, cu care era prieten, să vadă această evocare. După oarecari insistențe, Marin Preda venise să vadă filmulețul. La Capșa, unde «eșuasem» după vizionare, Marin Preda n-a spus nimic despre film. Cred că nu-l spusese mare lucru. Dar Toma era foarte fericit. Avea convingerea că se produsese «marea întîlnire». Credea că și eu aș fi omul potrivit să fac un film după o carte de-a lui. Scriitorul nu spunea însă nici da, nici nu. De fapt ocolea subiectul. Îl amuza însă credința nestrămutată a lui Toma în valoarea mea. Nu vroia să-l supere. S-a instaurat o anume ambiguitate. Toma, în convingerea lui de nezdruccinat, credea că Marin Preda și-a dat acordul. Cînd a aflat, la puțin timp, că filmul care urma să se facă după *Marele singuratec* a fost încredințat unui alt regizor, era pur și simplu stupefiat. Încercam să-i explic că ceea ce s-a întîmplat este absolut normal. Că ceea ce am făcut eu pînă atunci nu este edificator ca să mi se încredințeze un film după o carte a celui mai mare prozator român în viață. Toma era însă iremediabil mîhnit. Intuiția lui nu fusese împărtășită de Marin Preda. Ajunsese să fie supărat chiar pe scriitor și relațiile lor s-au răcit.



Stop cadru « Moromeții » — Victor Rebengiuc

Ciudatele determinări

Ciudat însă, eu, cel din cauza căruia se produsese ruptura, aveam să devin mesagerul involuntar între cei doi mari artiști. Chiar și dincolo de... viață. De câte ori mă întâlnea la Mogoșoaia, unde mergeam des pentru că părinții mei, aveau o casă acolo, Marin Preda mă întreba insistent despre Toma. Scriitorul avea, încă, un sentiment de culpă. După teribila dispariție a lui Toma, M. Preda mi-a spus: « Domnule, va trebui să crească 40—50 de ani până să apară un talent de talia lui Caragiu ». Ultima dată când l-am întâlnit pe scriitor, prin martie 1980, era tot la Mogoșoaia. Cobora scările de la camera lui de la etajul întâi. Mergea cu capul plecat. Era fără ochelari și era să dea peste mine, care tocmai ieșeam din sufragerie. l-am dat bună ziua. Mi-a răspuns. După care mi-a spus « Ce mai face domnul... » și s-a oprit. S-a bătut cu palma pe frunte. « Vroiam să te întreb ce mai face dl. Caragiu. » A suris îngândurat și a dispărut pe ușa sufrageriei...

De la « marea întâlnire » ratată se scurseseră niște ani. Se întâmplaseră multe. Eu debutasem în lung metraj. Scriitorul văzuse filmul. Nu-i displicuse, dar nu cred că era pe gustul său din cauza absenței poveștii. Ideea de a face film după o carte a scriitorului mi se părea cam vană, cu atât mai mult, cu cât, prin sfătuitorii pe care-i avea în materie de cinema, scriitorul își îndrepta privirile spre regi-
zori en_vogue...

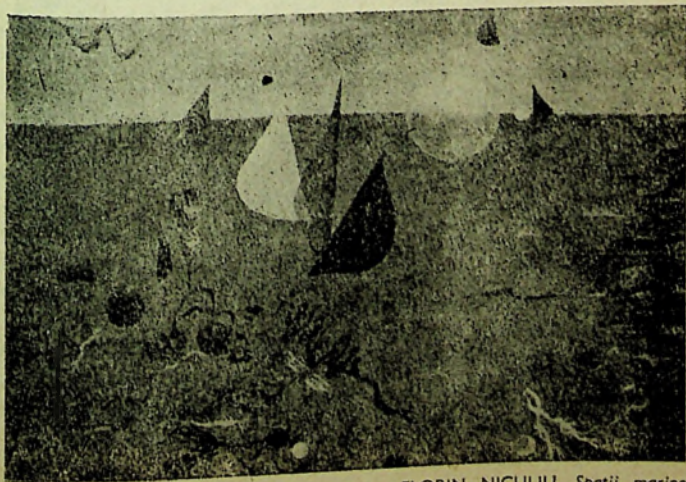
A venit însă neașteptata lui dispariție. Rămăsese doar opera. Acum apropierea cinematografică era decisă de prețuirea și afinitatea pentru operă. Aveam să constat că asupra mea — oricât de interesant ar fi fost omul M. Preda, și era — opera era aceea care exercita marea forță de atracție. Cărțile lui, în special *Povestirile, Moromeții* vol. I, *Imposibila întoarcere, Viața ca o pradă*, făceau parte din acele opere asupra cărora reveneam cu o plăcere care nu se diminua. Citindu-le aveam senzația că mi se întâmpla o ciudată descoperire a identității. Și totuși nu mă bîntuia ideea de a face film după una din cărțile lui. Era doar plăcerea. Pînă într-o zi, cînd... pe neașteptate a încolțit ideea de a face film după *Moromeții*. Nici mai mult nici mai puțin! Era prin 1983. Din ce resorturi țîșnise o asemenea hotărîre atît de îndrăzneată, de necugetată, aș zice?! N-am putut să-mi explic. Am scris o variantă de scenariu pe care am dat-o spre lectură unor oameni avizați. Cu unele observații, pe care mi le-am însușit, părerile erau încurajatoare. Am scris o a doua variantă și cu mici modificări ea a fost aprobată și a intrat în producție. Ceea ce părea de neașteptat, devenise fapt palpabil. Cu ani în urmă toate aparențele lăsausă să se înțeleagă că voi avea lesne acces la o carte mai puțin importantă a scriitorului și nu avusesem. Acum, împotriva tuturor aparențelor, aveam lesne acces la capodopera scriitorului. Încercam să-mi explic. Rațiunea era însă neputincioasă. N-am găsit decît o singură explicație: întîlnirea cu o operă nu este dependentă de voința noastră, a oamenilor. Sau este?!

lonia), in altri non è ancora successo nulla (Romania). È proprio rumeno il bellissimo film *Morometii* (Il viaggio) di Stere Gulea, regista del nuovo cinema rumeno degli anni '70, del gruppo che firmò il documentario-manifesto del '71 *L'acqua è un bufalo nero* (tra gli altri Veroiu, Pitz). Il viaggio è un film che poteva avanzare maestosamente nel deserto, come film sulla vita contadina tratto da un classico della letteratura. Invece ha un taglio modernissimo e inconsueto ottenuto non con sperimentismi di ottiche o montaggio, ma con il segreto che da sempre confeziona i capolavori, un atteggiamento sincero di comprensione anche visionaria del presente. Dopo aver visto negli ultimi anni i nervosi appunti di vita contemporanea e altri classici

melodiosi, in questo caso il forte nucleo delle origini contadine con cui fare i conti oggi fa compiere al cinema rumeno un passo di portata internazionale, tanto è rude il racconto, vivido, un intreccio di violenza e affetto, vita quotidiana ben sostenuta fuori dalla portata degli stereotipi. «Perché tanto realismo?» è stata infatti in patria una delle obiezioni al film, come ad ammettere che il realismo va bene entro certi canoni stabiliti. E non è neanche un realismo isterico, cattura il tempo e le stagioni con un bianco e nero portato al limiti del buio crepuscolare, della stagione più abbagliante, dei giorni appena fatti, una figura di patriarca dalle spalle solide e dal cervello vivace a condurre una turbolenta famiglia è un film che sfreccia per più di due ore.

SOFIA

**Succese românești
la Trienala Internațională
de Pictură**



FLORIN NICULIU, *Spații marine*

Ajunsă la cea de a șasea ediție, Trienala de Pictură de la Sofia vădește o voință de cuprindere tot mai importantă, adunînd pe simezele ei artiști din cinci continente. Coordonatele geografice, politice și culturale care-i definesc — creatori proveniți din 34 de țări —, ilustrează, inevitabil, diversitatea însăși a lumii contemporane. De la Răsăritul Europei (Bulgaria, România, Iugoslavia, Ungaria, Cehoslovacia, Polonia, U.R.S.S.), la Berlinul Occidental, Danemarca, Suedia, R.F.G., Elveția, Franța, Belgia, pînă la Irlanda, Spania și Portugalia, apoi de la Canada la Venezuela, Cuba, Nicaragua, Columbia, Peru și Chile, ori pînă la Zimbabwe și Japonia, catalogul ariilor din care s-au recrutat artiștii pune laolaltă zone și traiectorii ireductibil distincte, nu odată despărțite prin mari contraste. Pentru această masă de lucrări (462, în total, de la 192 de pictori), un Juriu Internațional, unde se întîlnesc artiști cărora le-a revenit deja onoarea unui Premiu la Trienală, invitați acum *hors concours*, ca ION GHEORGHIU, din partea României, să-și ofere înalta experiență: alături de reprezentanți ai țării gazdă, Președintele Hristo Peikov ori Svetlin Rusev, și de alți plasticieni, din Mexic pînă în Grecia, uneori de notorietatea unui Rafael Canogar, — spaniolul care și-a atras larg faima prin forța provocatoare a realismului său politic.

Un Juriu avînd a aprecia nu numai calitatea prezentării individuale a artiștilor, dar și coerența Secțiunilor Naționale; aceea a României, bizuită pe o selecție destul de strînsă, evitînd îngrămădirea pletorică, neconcludentă, de nume din domeniul picturii, și-a cucerit o recunoaștere publică — o diplomă pentru buna prezentare de ansamblu, la care au contribuit artiști foarte personali, din generații deosebite. De la GHEORGHE IACOB, pictor de acute, îndelung decantate reverberații, și FLORIN NICULIU, mișcîndu-se într-un spațiu desfășurat după legi poetice, pînă la PAULA RIBARIU, care mitologizează imprezizibil, sau tînărul ȘTEFAN RÂMNICEANU, care își propune un dialog ambițios cu dimensiunea, emulația acestor creatori a suscitât atenția, ultimii doi adjudecîndu-și diplome de onoare, alături de artiști celebri ca argentinianul Antonio Seguí.

În sfîrșit, cu grava ei încărcătură simbolică, limpiditatea constructoare a lui MARIN GHERASIM, cristalizînd în metafore esențiale — fîntîna, absida și scutul —, l-a impus ca unul dintre laureații Trienalei, deținător al unui premiu ce răsplătește întreaga noastră mișcare artistică.

Secolul 20



ION GHEORGHIU, *Lacul Memoriei*

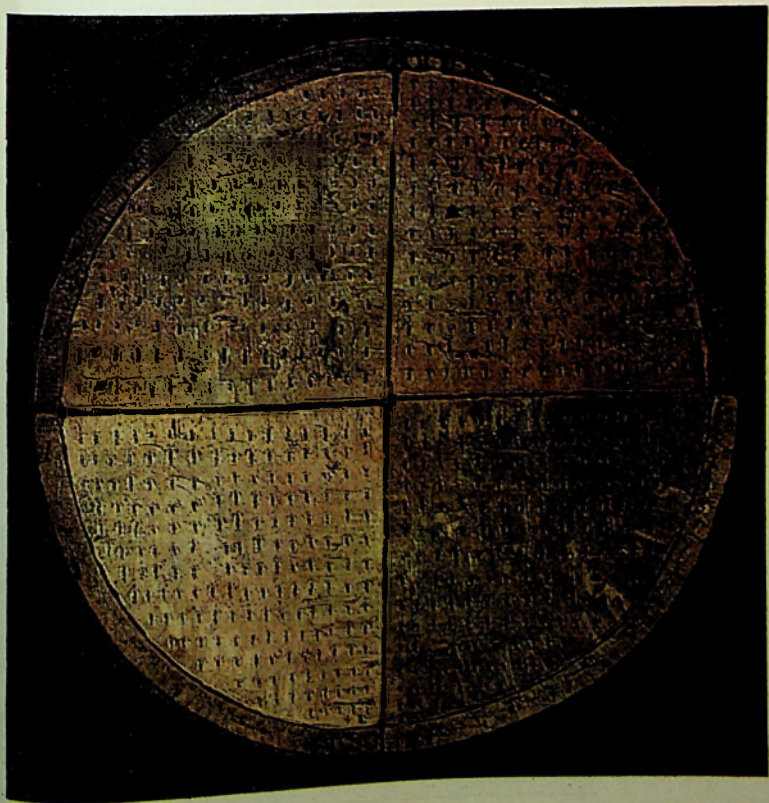


PAULA RIBARIU,
Daimon

ȘTEFAN RÂMNICEANU,
Orizontul trecerii



MARIN GHERASIM, Scut



GHEORGHE IACOB, ambianță de atelier;
pe șevalet, lucrarea *Labirint*



VARȘOVIA

RODICA CIOCAN-IVĂNESCU

Povești populare românești pe meridiane poloneze

Editura varșoviană *Nasza Księgarnia* a înființat încă din anii trecuți o colecție destinată a prezenta cititorilor din rîndurile tineretului — și nu numai lor — volume dense, atractiv ilustrate, cuprinzînd basme și legende reprezentative din folclorul universal. Astfel, au apărut culegeri din basmele Finlandei, din legendele britanice, din tradițiile indienilor canadieni, povești populare bengaleze și alte opere similare. La finele anului 1987 s-a publicat și volumul *Povești din Muntenia, Moldova și Transilvania*, al cărui cuprins a fost selectat, tradus și prelucrat de Danuta Bieńkowska, neobosită și bine cunoscută traducătoare a numeroase lucrări de beletristică, istorie, arheologie și etnografie românească. Atașamentul față de specificul climatului culturii noastre s-a dovedit deopotrivă în lucrări proprii, romane cu personaje și locuri de acțiune din România (*Fiecare zi contează, Frumoasa necunoscută, Noaptea cea mai lungă, Cele opt zile ale Silviei*), apoi o biografie a lui Mihai Viteazul, apărută la Katowice în 1975, precum și o suită de pitorești creionări, în genere bine documentate, reunind cîteva « trecute vieți de doamne și domnițe » moldovence căsătorite în Polonia și Lituania, sub genericul « Covoarelor de nuntă », pe care datina le așternea la cununie sub picioarele domneștilor mirese (Lublin, 1974). Recent, scriitoarea s-a decis să abordeze și domeniul basmelor românești, al snoavelor sătești, al legendelor de factură baladescă sau cronicărească.

Prefața semnată tot de autoare schițează un profil succint al trecutului românesc și subliniază, în cadrul creației folclorice, îmbinarea motivelor fabuloase cu realitățile istorice, a lumii concrete cu fantasticul poeziei. În aceeași ordine de idei, teme ale unor basme ca *Ținerețe fără bătrînețe* sînt integrate unei viziuni cosmogonice, proprii imaginației poporului român. Legende despre plante și animale, selecționate din lucrările lui S. Fl. Marian, își află deopotrivă locul în această zonă fabulos-panteistică, întocmai ca și *Balada lui Toma Alimoș*, călmăciță într-o proză savuroasă și plină de expresivitate, ilustrînd înfrățirea viteazului cu lumea vegetală și cu aceea a vietăților necuvîntătoare (alci, în speță, cu calul credincios) deci —

contopirea prin moarte cu firea nemuritoare. Presupunem că, în mod deliberat, Danuta Bienkowska a plasat *Balada lui Toma Alimoș* în acest sector al naturii umanizate, al reșcămării în fața morții, de vreme ce culegerea e precedată de *Miorița* — singura bucată tradusă în versuri, în excelența tălmăcire a lui Włodzimierz Lewik, interpret plin de înțelegere și sensibilitate al liricii lui Eminescu, figurînd atît în culegerea eminesciană din 1960, cît și în antologia mai recentă, alcătuită tot de Danuta Bienkowska în 1983.

Adăugăm aici o altă apropiere pe plan tematic între finalul *Baladei lui Toma Alimoș* și finalul unui mai vechi « cîntec de vitejie » și de pribegie prelucrat de Mickiewicz: groapa viteazului Toma e săpată de calul credincios, precum în cîntecul polonez se spune: « Iar cînd pe lumea asta vieața lui s'fîrșit-a /, Mormîntul — calul vrednic i-l sapă cu copita, / Cîntare ce bătrîinii o au atît de dragă. . . ».

Din grupajul snoavelor, semnalăm *Cușma de berbec*, imagine a mediului și obiceiurilor din părțile Munților Apuseni pe vremea haiducilor generoși, a țăranilor obișduiți, a cîrcumarilor hrăpăreți, elemente ce transpar în versiunea pigmentată de umorul traducătoarei. Ultima parte a culegerii întrunește spiciuri din cronici, din legende istorice ale lui Bolintineanu, din paginile lui Negruzzi, Odobescu, Gane, stabilindu-se unele corelări sugestive și convergențe tematice între cuprinsul acestor pagini românești și episoade din legende sau cronicile poloneze — așa cum autoarea a procedat pe alocuri și în prefață (cf. Dochia și Wanda, mama lui Ștefan cel Mare și acea vajnică poloneză din veacul al XVII-lea, trimițîndu-și soțul rănit și învins ca să lupte totuși cu turcii).

La Intersectarea elementelor spațiului mitic românesc se proiectează imaginea meșterului Manole, nu fără a se evoca în prealabil (fiecare din texte e precedat de-o scurtă Introducere) drama lui Blaga, reprezentată la Cracovia în 1927.

Elaborată fără exigențe erudite, însă gîndită și realizată cu discernămint, această culegere e în ansamblu merituosă, utilă nu numai pentru tineret: ea constituie totodată o mărturie a nivelului la care se situează tradițiile populare românești în conștiința culturală a veacului nostru, privity la dimensiuni europene.

Nu putem trece cu vederea faptul că agrementul cărții e sporit de ilustrațiile Joanei Chmielewska. Deopotrivă rafinate și nalve, prin ai săi feciori de împărați în luptă cu balaurii, săteanul moț cu sarcina de găteje în spinare, cătanele cam țepene, cei trei frați figurînd Crișul alb, Crișul negru și Crișul repede, prin ai său Neagoe Basarab, sobru și măreț în hieratismul lui cvasi-imperial, imaginile graficienei poloneze ne fac să ne gîndim uneori la maniera bănășeanului Demian și — în exemplul vovodal cu care încheiem aceste note fugare — la marele meșter Dobromir al frescelor de la Argeș.

Sub altele raporturi, din care acesta ultim, al iconografiei atît de adecvate și izbutite, nu e cel mai lipsit de preț, poveștile alese și culese în prelucrarea Danutei Bienkowska se prezintă deci ca o reușită certă a editurii varșoviene *Nasza Księgarnia*, parcurgîndu-se cu delectare și cu netăgăduit folos.

MOSCOVA

ALEXANDRU STARK

Poetul și poezii

Din totdeauna mi s-a părut că poezii sînt, mai bine spus *pot fi*, și ghizi ideali prin lumea poeziei altora.

De la Eminescu și pînă la Nichita Stănescu, de la Victor Hugo pînă la Aragon, trecînd prin scrierile lui Whitman, Neruda, Ahmatova sau Tuvim, analizele lor respiră harul metaforei, bunătatea, înțelegerea neînțeleșului și, mai ales, priceperea de a ne spune, cu infinită eleganță, că — în ultimă instanță — poezia nu poate și nu trebuie să fie explicată, că ea există sau nu există, că ea trăiește înlăuntru nostru și atunci cînd noi nu am aflat încă de existența ei.

De mai mult timp, cunoscutul poet sovietic Evgheni Evtușenko prezintă în paginile revistei *Ogoniok* o istorie foarte subiectivă, foarte sentimentală și foarte necronologică a poeziei ruse din secolul XX. La prima vedere te grăbești să crezi că afli nume noi de poeți, care — din cele mai diverse motive — nu au fost publicați sau despre care — din aceleași diverse cauze — nu s-a prea scris mai nimic. Dar, la început ulmit, iar apoi surprins, observi că Evtușenko îl descoperă prin comentarii și prin selecție chiar și pe Esenin. De fapt Poetul nu descoperă ci *redescoperă*. Pentru că adevărata poezie nu o citești doar o dată, cu fugară curiozitate, ea rămîne paralelă cu viața ta, chiar dacă vine din timpurile cînd nu existai nici tu nici cei agățați pentru eternitate pe crengile arborelui tău genealogic.

Mi-am propus să fac pentru cititorul *Secolului 20* o scurtă, foarte scurtă *lectură a lecturilor* lui Evtușenko, mai exact poate nu a lecturilor, ci a modului în care poetul își înțelege confrății, căutînd să-l îndemne pe cei ce călătoresc prin acest univers să înțeleagă poezia, fiecare cum simte, cum crede și cum vrea.

Declarîndu-mă un iubitor de Evtușenko, îl accept și multe din opiniile care pentru unii ar suna probabil asonantic!

Marina Tșetaeva (1892—1941) are un loc foarte bine stabilit în istoria literaturii ruse. Sint convins că Evtușenko a selecționat deliberat și *Poetul*, și *Mi-am deschis venele* pentru că din ele năvălește credo-ul Tșetaevilor:

Poetu-aduce vorba de departe/lar vorbele pe el îl duc departe/(1923)

Mi-am deschis venele: de neoprit,/de nereconstituit, țîșnește viața.

Fără întoarcere, de neoprit,/De nereconstituit, țîșnește versul/(1924)

Evtușenko despre Tșetaeva scrie cu lacrima ceea ce nu s-a scris în nici un manual, în nici un studiu: «Dacă Ahmatova este păstrătoarea tradițiilor clasice ruse, Tșetaeva este o novatoare, forța ei explozivă fiind egală cu cea a lui Mala-

kovski începuturilor. Versurile ei seamănă cu o Niagară a pasiunilor, durerii, metaforelor și muzicii... Musculatura versului este precum cea a luptătorilor; pînă și în lirica intimă, Tsvetaeva găsește rezolvări simfonice. Mîndria nu i-a permis să se acomodeze cu mediul emigrației. Din nefericire însă, reîntoarsă în țara ei, Tsvetaeva nu a găsit înțelegere și, într-un moment de disperare și singurătate, s-a spînzurat. Forța ei interloară era cea a unei forje imense și această forță, inclusă într-un înveliș feminin prea gingaș, a sfîșiat-o.

Ideea ta năvălășă îmi place./Da, voi juca personajul acum !

Dar azi altă dramă-ncep să joace./Deci mă scutește ! Eu am alt drum!

Înceindu-și cu *Hamlet* (1946), selecția închinată lui Boris Pasternak, Evtușenko și-a exprimat cît se poate de limpede viziunea lui asupra celui pe care l-a socotit, în pofida tuturor intemperiilor spirituale, mentorul său.

«S-ar părea că poezia lui Pasternak ar fi ruptă de timp; versul său Ce mileniu e acum afară dragii mei? a constituit nu o dată prilej de învinuire a poetului. Dar, de fapt, poezia lui Pasternak este profund pătrunsă de istorie. Pasternak a realizat mari tablouri ale epocii: *Anul '905*, *Locotenentul Schmidt*; unul din cele mai bune portrete ale lui Lenin îi aparține tot lui Pasternak. Înainte de război Pasternak a participat la Congresul antifascist al scriitorilor lumii și sala l-a salutat în picioare, iar în timpul războiului poezia lui a luptat împotriva năvălitorilor. Versurile lui Pasternak scrise după război sînt caracterizate de tendințe spre limpezime.

«Esențialismul» lui de pînă atunci a făcut loc unui clasicism mai accentuat și simplității în accepția ei cea mai elevată. Poezia lui a pierdut ceva, dar a și câștigat ceva.

Rezultatul unei munci de mulți ani, l-a reprezentat romanul *Doctor Jivago*, în care a realizat portretul unui intelectual rus care — fără voia sa — a fost prins între două focuri în timpul războiului civil. Romanul a fost scris fără nici o urmă de ură sau desconsiderare a Revoluției din Octombrie. Asemenea oameni ca doctorul Jivago au existat și istoria războiului civil ar fi fost incompletă fără prezentarea lui. Din păcate însă, și romanul s-a aflat între două focuri. Unlunea Scriitorilor din URSS a condamnat romanul, socotindu-l o operă antisovietică, excluzîndu-l pe Pasternak din rîndurile ei. Pe de altă parte, presa reacționară din vest a folosit «cazul Pasternak» în scopurile sale speculative. Și astfel, acest om, atît de curat moral, căruia speculația politică îi era cîmpul strălucitor, a devenit o jertfă a ei ».

Despre cine mai scrie Evtușenko în antologia sa incompletă încă, dar atît de fermecătoare? Pe distinsul om de cultură care a fost Anatoli Luneacearski (comisar al învățămîntului în guvernul lui Lenin) îl scotește ca pe un poet apărător al poeziei clasice ruse și autor al unor « reale străluciri de slove ». Boris Sadovski (1881—1958), autorul plăchetei *Samovarul*, apărută în 1914, este considerat drept autor al imnului închinat acestui idol de aramă din serile patriale ale Rusiei. Pe Tihon Ciurilin (1885—1946) îl numește pîrintele întru ale poeziei al Marinei Tsvetaeva, iar despre Pavel Radimov (1887—1967) scrie: « Hexametrit lui erau complet lipsite de viață în fața azei otrăvite ale celor care-l parodiau, dar nimeni pînă la azi nu mi-a creat ceva asemănător ».

Despre Boris Endman (1902—1970), pe care-l califică drept « pur și simplu talent », scrie: « El nu se mîntuiește poezia în care luminează strofă ».

O riu însalid al vremii ! Pe-a ta/Cale mă du năpraznic ori în lente
căderii ! Fă ce vrei, numai nu mă condamna/Pe mine, cel rău,
la oca de netăceri !

Despre Esenin: « Probabil că este cel mai rus poet, pentru că poezia lui nu e scrisă cu pana, ci cu o respirație a naturii celei mai rusești. Versurile lui, născute din folclor, au devenit cu timpul folclor. . . . Îngrozit de dispariția orînduirii patriarhale, atît de apropiată sufletului său, Esenin se caracteriza el însuși drept « *ultimul poet al satului* ». Esenin a preamărit revoluția, dar uneori, așa cum singur a recunoscut-o, neînțelegînd « *unde ne duce vîrtejul vieții* », cobora în cala cu cîrciumi de pe nava revoluției ce străbătea vîltoarea furtunilor. Poezia lui era cîteodată ca un mînz dezorientat în fața locomotivei fumegînde a industrializării. Esenin se simțea cuprins de frica de a deveni străin în propria țară, dar temerile lui au fost absolut inutile ».

Citindu-l pe Evtușenko, te orientezi mai bine printre meandrele poeziei ruse din anii '20 și '30.

Afli despre Vladislav Hodasevici, de pildă: « Versurile lui le-a apreciat Gorki. A scris puțin, dar n-a avut poezii proaste »

Din lumina primăverii-s un efect, Caută-mă-n zborul ei neînfrînt !
/ Sînt sunet, aer, o rază pe parchet, / Dar mai ușor: ea-ul-te-o !
Eu nu sînt !

Afli despre Sașa Ciornii (pseudonimul lui Alexandr Glikman) că a fost cel de la care Malakovski a învățat enorm, multe din versurile lui fiind apropiate nu numai ca intonații ci și ca formă de cele ale lui Ciornii. (Pe versurile poetului Sașa Ciornii, Șostakovici a compus un ciclu de cîntece de o mare putere sugestivă).

Afli despre Alexandr Vertinski: « A avut o soartă leșită din comun. Renumit cîntăreț care a cîntat și în cabaretele Petrogradului, după mulți ani rătăciți prin strălînatate și-a găsit în el curajul de a reveni în patrie, unde a devenit cunoscut actor de film. În versurile lui Vertinski se resimt influențele lui Blok și Severianin. Dar nu poți să nu remarci propria-i puternică scînteie poetică ».

Iar cînd simți mesteacănu! așipînd / Și cîmp spre somn gata să
tragă, Inima-n dulce durere privînd, / Prin lacrimi vede țara dragă.

Pentru Evtușenko, Eduard Bagrițki (1895—1934) a fost, asemenea lui Tili, și romantic și realist « dar cel mai mult poetul căruia îi plăcea să redea libertatea păsărilor din colivii », iar Makar Pașinok (1893—1946) știa să găsească revoluția mondială în orice lucru mărunț. Despre Nikolai Tihonov (1896—1979) scrie: « Poeziile și mai ales baladele lui nu sînt de nimeni și nimic atît de aproape ca de poezia lui Kipling, cu toate că versurile lui Kipling se traduceau foarte puțin în acel timp și nu se știe dacă Tihonov citea în engleză. Geneza națională a lui Tihonov este, fără îndoială, Gumiliov. » Evtușenko însă evidențiază în antologia sa nu atît versurile de factură kiplingiană sau gumilioviană, ci *Balada despre cuie* (atît de dragă lui Ilya Ehrenburg) închinată eroismului celor care sînt gata să-și facă pînă la capăt datorita, simbolul lor fiind pentru poet oamenii mării:

Cule să faci din acești marinari / Și n-ar fi pe lume cule mai tari.

Un Poet concentrează în metafore pe mulți alții.

Poetul continuă să facă ceea ce consideră el că este datorita sa față de Poezii și Poetie !

RIGA

VIRGIL MIHAIU

Dinamismul unei reviste

Editată de uniunile artiștilor plastici, arhitecților, compozitorilor, cineaștilor și oamenilor de teatru din R.S.S. Letonă, revista *Māksla* (Arta) se înscrie actualmente printre cele mai atractive publicații din lume consacrate artelor vizuale și spectacolului. Într-o prezentare grafică rafinată, cititorului îi sînt înfățișate semnificative aspecte din viața spirituală în continuă efervescență a republicii baltice, cu capitala la Riga, precum și raportări la fenomenele culturii actuale, atît din restul Uniunii Sovietice, cit și de pe întregul glob. Impresionează amplele deschideri ideatice, simțul acut pentru inovație, promovarea valorilor autentice, reintegrarea precursorilor în circuitul cultural al prezentului, înalta tensiune spirituală, deosebit de stimulatoare pentru creativitate — calități incontestabile ale atmosferei intelectuale specifice Letoniei. Desigur, impactul asupra publicului internațional este favorizat de proeminența acordată artelor vizuale (paginile din hîrtie satinată groasă accentuează impresia de elegant album selectiv, realizat cu bun gust și simț critic, pe care o lasă fiecare număr al revistei). Pictura, grafica și sculptura plasticienilor letoni se disting prin calități artistice perfect integrate celor mai recente date de limbaj ale esteticii contemporane. Ca și în cazul arhitecturii, de fiecare dată reprezentată prin masive articole ilustrate, nu e vorba aici de un simplu «sincronism», ci despre o necesitate organică — reflex al apartenenței la matricea culturală europeană — susținută pe fondul unor stabile tradiții progresiste. În materie de arhitectură e sesizabilă o anumită linie de continuitate între experimentele începutului de secol, cu predilecțiile manifestate față de *Jugendstil* (Jānis Krastinš a publicat un întreg volum despre *Arhitectura Jugendstil la Riga*) și noua arhitectură letonă, preocupată să creeze ambianțe urbane rațional-funcționale și să le integreze spațiului nordic, proces oarecum similar celebrelor modele scandinave ale domeniului.

Fiecare ediție din *Māksla* conține, de asemenea, lucrări atestînd serioase preocupări legate de design și fotografia artistică. Sunt publicate dezbateri, escuri, interviuri, reportaje consacrate baletului, muzicii, teatrului, cinematografilor (problemelor literare letone li se acordă prioritate în excelentul săptămînal *Literatūra un Māksla*). Începînd cu numărul 113/ianuarie-februarie 1986 revista, fondată în

1959, își remaniază colegiul redacțional. Instalarea lui Evalds Strods ca redactor-șef are ca directă consecință o și mai nuanțată diversificare de conținuturi, o și mai incitantă punere în pagină. Semnalăm doar câteva materiale publicate în cele mai recente numere: Mārgeris Zarlīnš face o prezentare istorică a primului teatru de operă din Letonia — « Musse », a cărui orchestră a fost condusă un timp și de Richard Wagner; Ivars Strautmanis prezintă direcții ale evoluției viitoare a arhitecturii republicii; Eriks Tivums schițează un portret al primei-balerine a Teatrului de operă și balet al R.S.S. Letone, Zita Ers; Sandra Kalniete semnează o prezentare a tendințelor avangardiste din arta vestimentară și textilă a Letoniei în ultimii 25 de ani; Jānis Borgs publică un fotoreportaj-analiză pe marginea fenomenului « graffiti » din metroul newyorkez; o cronică despre concerte susținute de jazzmeni americani, împreună cu cei letoni, în toamna anului 1986 la Jurmala e semnată de Boris Avramecs; Pēteris Bankovskis evocă figura sculptorului englez Henry Moore, iar Valts Kleins pe cea a fotografului francez Henry Cartier-Bresson; Guntis Stirna scrie despre situația design-ului comunal în orașul Riga; o panoramă a căutărilor novatoare din sculptura letonă actuală apare sub semnătura lui Gundega Cēbere; filmul lui Herc Franks *Curtea supremă* e analizat de Evalds Strods în articolul intitulat « Dorința de a trăi sau înfrângerea liderului »; o sugestivă reflectare fotografică a perioadei numite « de stagnare » în viața socială din Uniunea Sovietică a anilor '70 i se datorează lui Vilhelms Mihailovskis (articolul însoțitor e scris de Jānis Peters, sub titlul « Florile sterile mărturisesc și avertizează »); conservarea patrimoniului arhitectural și a celui ecologic e abordată într-o discuție despre stațiunea Sigulda; Jānis Borgs scrie la moartea lui Andy Warhol; Mihail Krasilin trece în revistă pictura religioasă rusă din secolele XVI—XX păstrată pe teritoriul Letoniei; facem cunoștință cu grupul de design-ului Riga, cu succesele înregistrare în turneul peste ocean de către grupul de pantomimă din Riga; Māksla își deschide paginile cronicilor la *Dansul morții* de Strindberg, montat de Teatrul artistic Rainis, ca și la numeroase cărți, spectacole, festivaluri; noul conținut și stil al Festivalului Internațional de film de la Moscova e prezentat de Abrams Klockins în articolul « Glasnost » în manieră cinematografică; interesante studii de sociologie a artei și pseudo-artei semnează Dainis Jukons (*Omul, timpul, muzica pop*), Jānis Borgs (*Aripi, sex și simboluri*, o analiză a desenelor de pe fuselajele avioanelor americane din cel de-al doilea război mondial, efectuată din punct de vedere cultural și istoric), Valdis Muktupāvels (despre originile și simbolistica folclorică a celui mai cunoscut instrument muzical popular leton: kokle-ul), în timp ce Alvars Kalve meditează asupra creativității remarcabile a culturii azerbaidjane actuale.

Rezumatele în limbile rusă și engleză facilitează accesul lectorilor străini la universul Mākslei. Iar pură imagine grafică a textelor în letonă constituite un spectacol în sine, având în vedere caracterul de rallycă vie al acestui idiom indo-european.



Corectura: LIDA IGIROȘIANU

Tipărit la Întreprinderea Poligrafică „ARTA GRAFICĂ”

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

**PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI**

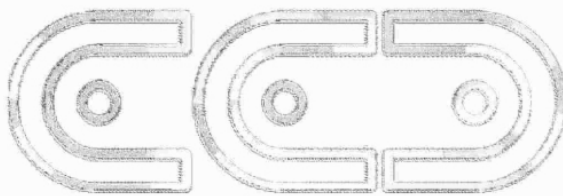
Secolul 20

1-2-3/1987

**REDACȚIA: CALEA VIC-
TORIEI 115. TEL. 50.64.35
ADMINISTRAȚIA: CALEA
VICTORIEI 115.
TEL. 50.74.96
BUCUREȘTI**

Lei 51

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

